

हमारा सर्वश्रेष्ठ आलोचनात्मक साहित्य

प्रेमचन्द जीवन, कला और कृति	इमराज 'रहबर'	६॥
सुमित्रानन्दन पंत	„ शचीरानी गुर्दा	६)
महादेवी वर्मा	„ शचीरानी गुर्दा	६)
जयशंकर प्रसाद	„ महावीर अधिकारी	६)
आलोचक रामचन्द्र शुक्ल	गुलाबराय-स्नातक	६)
महाकवि मरदाम	नन्ददुलारे बाजपेयी	४)
कबीर साहित्य और सिद्धान्त	यशदत्त शर्मा	२॥)
जायसी • साहित्य और सिद्धान्त	यशदत्त शर्मा	२॥)
सूर • साहित्य और सिद्धान्त	यशदत्त शर्मा	२॥)
प्रबन्ध-सागर	यशदत्त शर्मा	५॥)
हिन्दी काव्य-विमर्श	गुलाबराय	३॥)
हिन्दी-नाटककार	जयनाथ 'नलिन'	४)
कहानी और कहानीकार	मोहनलाल जिज्ञासु	३)
तुलनात्मक अध्ययन	शर्मा-रस्तौगी	३)
मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियाँ	डा० सावित्री सिन्हा	८)
हिन्दी-निबन्धकार	जयनाथ 'नलिन'	६)
कामायनी-दर्शन	महल तथा स्नातक	५)
काव्य के रूप	• गुलाबराय	५)
सिद्धान्त और अध्ययन	गुलाबराय	६)
गोमाटिक साहित्य-शास्त्र	देवराज उपाध्याय	३॥)
साहित्य-विवेचन क्षेमचन्द्र सुमन तथा	योगेन्द्रकुमार मल्लिक	७)
साहित्य-विवेचन के सिद्धान्त	„ „	३)
हिन्दी काव्यालंकारसूत्र आचार्य विश्वेश्वर, स	डा० नगेन्द्र	१२)
वाद-समीक्षा	कन्हैयालाल सहल	॥)
साहित्य, शिन्ना और संस्कृति	डा० राजेन्द्र प्रसाद	५)
भारतीय शिन्ना	डा० राजेन्द्र प्रसाद	३)
कला और मोन्दर्य	रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख'	३॥)
समीक्षाग्रण	कन्हैयालाल सहल	३)
दृष्टिकोण	कन्हैयालाल सहल	१॥)
प्रगतिवाद की रूपरेखा	मन्मथनाथ गुप्त	७)
साहित्य-जिज्ञासा	ललिताप्रसाद सुकुल	३)
सन्तुलन	प्रभाकर माचवे	४)
साहित्यानुशीलन	शिवदानसिंह चौहान	६)
अनुसन्धान का स्वरूप	डा० सावित्री सिन्हा	३)
हिन्दी साहित्य और उसकी प्रगति	स्नातक तथा सुमन	३)
साहित्यशास्त्र का पारिभाषिक शब्द-कोष		
	राजेन्द्र द्विवेदी तथा विजयेंद्र स्नातक	७)
रेडियो-नाटक	हरिश्चन्द्र खन्ना	६)

आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली-६

साहित्यानुशीलन

लेखक
शिवदानमित्र चौहान



१६५५
आत्माराम एण्ड मंस
प्रकाशक तथा पुस्तक-विप्रेता
काश्मीरी गेट
दिल्ली-६

प्रकाशक
रामलाल पुरी
= आत्माराम एण्ड.संस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

मूल्य ६)

840-11/265

132653.

मुद्रक
अमरजीतसिंह नलवा
सागर प्रेस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

वक्तव्य

‘साहित्यानुशीलन’ मने ३८ नये-पुराने निबन्धों का संग्रह है जो समय-समय पर अन्यान्य पुस्तकों और पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होते रहे हैं। प्रस्तुत पुस्तक में इन्हें दो भागों में संकलित किया गया है। पहले भाग में हिन्दी, काश्मीरी और बौनी साहित्य सम्बन्धी निबन्ध हैं। केवल दो निबन्ध ही किंचित भिन्न कोटि के हैं, विशेषकर ‘प्रकृति-धाम काश्मीर’ का साहित्य में सीधा या प्रच्छन्न कैसा भी सम्बन्ध नहीं है। ऐसा होते हुए भी प्रायः सभी पाठकों का उसमें रुचि होगी, क्योंकि काश्मीर की संस्कृति के प्रति ही नहीं, वहाँ के प्राकृतिक सौन्दर्य और भगोल के प्रति भी महसूसों वर्ष पुरानी मनुष्य की जिज्ञासा ज्यों की त्यों बनी हुई है। बल्कि यातायात की नयी साधन-सुविधाओं और इस विशिष्ट प्रदेश में होने वाली मःमयिक घटनाओं ने इस जिज्ञासा को अधिक तीव्र और काश्मीर-यात्रा को अधिक सुगम-सुलभ बना दिया है। अतः इस संग्रह में असंगत दिखते हुए भी इस निबन्ध का अपना औचित्य है।

दूसरा समीक्षा-भाग है, जिसमें साहित्य की उन कृतियों की समीक्षाएँ हैं, जो आवश्यकतावश समय-समय पर लिखी जाती रही हैं।

इन निबन्धों और समीक्षाओं के बारे में एक चेतावनी अपेक्षित है—कि किसी पूर्व-निश्चित योजना या क्रम के अनुसार ये सब नहीं लिखे गये। विषय-सूची में ही इतना तो स्पष्ट हो जायगा। प्रारम्भ में ही सांस्कृतिक-राजनीतिक आन्दोलनों में भाग लेते रहने के कारण मैं अब तक सौभाग्य या दुर्भाग्य में वस्तुतः एक खानाबदोश की-सी हिन्दगी बिताने को ही विवश रहा हूँ। ऐसे में, किसी पूर्व-निश्चित योजना के अनुसार एक समय में, एक ही स्थान पर जम कर लिखने की कल्पना भी असम्भव रही है, जिससे विभिन्न परिस्थितियों में हमारे साहित्य के सामने जा समस्याएँ उठती गयीं या जिन पुस्तकों की समीक्षा का आग्रह टालना सम्भव न हुआ, उन पर ही लिखने-लिखाने का समय निकाल पाया है। लेखों के अन्त में दिये गये रचना-काल से इसका सहज ही अनुमान किया जा सकता है।

वैसे तो आलोचनात्मक निबन्धों का कोई भी संग्रह इस अर्थ में संपूर्ण नहीं हो सकता कि उसमें साहित्य की सभी प्रवृत्तियों, समस्याओं और श्रेष्ठ कृतियों का विवेचन-मूल्यांकन हो, किन्तु फिर भी मैं प्रस्तुत संग्रह की अपूर्णताओं के प्रति पूरी तरह सचेत हूँ। साहित्यकार और पाठक सभी की यह स्वाभाविक इच्छा होती है कि किसी भी ऐसे महत्त्वपूर्ण संग्रह में कम-से-कम साहित्य की प्रमुख विचारधाराओं और

उन उल्लेखनीय कृतियों का विवेचन अवश्य रहे जो लोक-प्रिय हो गई हैं या जिन्हे लोक-प्रिय बनाना जरूरी है। इस दृष्टि से उन्हें इस संग्रह का समीक्ष-भाग विशेष रूप से अपूर्ण लगेगा, एकांगी चाहे न लगे। उसमें अनेक महत्वपूर्ण लेखक और श्रेष्ठ कृतियाँ छूट गई हैं—किसी पक्षपात के कारण नहीं, बल्कि इस कारण कि बहुत कुछ चाहकर भी उन पर अलग से लिखने का अवकाश नहीं मिला। किन्तु फिर भी यह भाग उतना अपूर्ण नहीं, जितना पहली दृष्टि में दीखता है। जितनी कृतियों की समीक्षाएँ यहाँ हैं, वे हर मेल और प्रवृत्ति की हैं। उन्हें पढ़कर पाठकों को साहित्य के मूल्यांकन की एक वैज्ञानिक किन्तु रसज्ञ दृष्टि और पद्धति का ज्ञान अवश्य हो जायगा और एक सीमा तक उनका साहित्य-बोध भी गहरा और व्यापक होगा, जिसका प्रयोग वे अन्य कृतियों के मूल्यांकन में स्वयं कर सकेंगे। लेखक को इतना ही अभीष्ट है।

१८६ आर, न्यू कॉलोनी

शिवदानसिंह चौहान

रोहतक (पू० पजाब)

२६ जनवरी, १९५५

विषय-सूची

अनुक्रम	पृष्ठ
१. साहित्य	
१ साहित्य की परख	१
२ हिन्दी-साहित्य की परम्परा में जीवन-सत्य	२१
३ हिन्दी-कविता में पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी	२७
४ हिन्दी का नया आख्यान साहित्य और मनोविश्लेषण	३३
५ एकाकी नाटक	४०
६ रेखाचित्र	४७
७ रिपोर्टाज	५२
८ कबीर - युग-चित्रण	५८
९ छायावादी कविता में असन्तोष की भावना	६५
१० द्विवेदी-काल से हिन्दी पत्र-कला का विकास	८७
११ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	९३
१२ एक महान् बौद्धिक परम्परा का अन्त	९७
१३ काश्मीरी भाषा, साहित्य और कवि महेश्वर	१०४
१४ नयी काश्मीरी कविता	१२१
१५ चीन के लेखक और कलाकार	१३३
१६ कार्ल मार्क्स जनवादी साहित्य की प्रेरक शक्ति	१४०
१७ काश्मीर	१४८
२. मूल्यांकन	
१८ मोत और दोशीजा	१५९
१९ सुमित्रानन्दन पन्त—युगवाणी और ग्राम्या	१८१
२० मधूलिका, अपराजिता और किरणवेला	२०८
२१ प्रातःप्रदीप और ऊर्मियाँ	२१६
२२ बरगद की बेटी, दीप जलेगा और चाँदनी रात और अजगर	२२३
२३ गोदान और शेर	२२९
२४ निस्त्री दीवारें	२३२
२५ सुखदा और नर्भ क्षण	२३६

२६. भाँसी की रानी	..	२४३
२७. पथ की खोज	.	२४६
२८. नदी के द्वीप	..	२५६
२९. रथ के पहिए	.	२६३
३०. सोना और नर्स	.	२६६
३१. पर्दे के पीछे	.	२६६
३२. 'निशानियाँ'	.	२७६
३३. दोआब	..	२८४
३४. प्राचीन भारतीय वेश-भूषा	..	२८८

साहित्यानुशीलन

भाग १

साहित्य

१

साहित्य की परख *

साहित्य या कला के मूल्यांकन के लिए एक वैज्ञानिक समीक्षा-शास्त्र और पद्धति के निर्माण का प्रश्न केवल साहित्यालोचको के लिए ही नहीं, वरन् प्रत्येक पाठक, दृष्टा या श्रोता के लिए भी प्रासंगिक और सारपूर्ण है। परन्तु बत्सराज भणौत ने अपने निबन्ध 'कला-समीक्षा और पूर्वग्रह'^१ में जो सापेक्षतामूलक स्थापना की हैं, उसे यदि सत्य और विश्वसनीय मान लें तो पाठक, दृष्टा या श्रोता को निर्विकल्प भाव से पूर्वग्रही (प्रेजुडिस्ड) होना चाहिए और उसे कला के समीक्षको द्वारा निरूपित मान-मूल्यों से अवगत होने की आवश्यकता नहीं है। वस्तुतः बत्सराज भणौत के अनुसार कला या साहित्य के सामान्य मान-मूल्य निर्धारित करने का कार्य आलोचक का भी नहीं है, प्रत्युत कलाकार, आलोचक, पाठक (दृष्टा या श्रोता) इन सभी को अनिवार्यतः पूर्वग्रही होना चाहिए। अतः यह ईप्सित नहीं होना चाहिए कि किसी कलाकृति में सन्निहित अनुभव की पूर्ण अनुभूति के लिए आलोचक अपनी समीक्षा द्वारा उस अनुभव की पुनर्सृष्टि करे और पाठक अपने व्यक्तिगत अनुभव की अपेक्षा में आलोचक द्वारा उद्धाटित कलाकृति के गूढ मन्तव्यों, सौन्दर्य-तत्त्वों और जीवन-सत्यों का चेतनाप्रेरक और स्वास्थ्यदायक अनुभव ग्रहण करे। मात्र सापेक्षतामूलक समालोचना-दृष्टि ऐसे ही एकाकी प्रवादों को जन्म देती है।

परन्तु 'पूर्वग्रह' साहित्य या कला के मूल्य का आधार नहीं बन सकता। साहित्य या कला मनुष्य की सस्कृति का सर्वोत्कृष्ट सार-भाग है। केवल इतना ही नहीं, युग-युगान्तर से व्यष्टि और समष्टि, आत्म और परिवृत्ति में जो मौलिक प्रगतिमूलक क्रिया प्रतिक्रियात्मक संघर्ष अनवरत् चलता आया है और चलता जायगा, और जिसके परिणामस्वरूप ही मनुष्य का सामाजिक जीवन वर्धमान है, और मनुष्य का पूर्ण

१. देखिये 'आधुनिक हिन्दी-साहित्य' भाग २।

आत्म-विकास सम्भाव्य बना है—इस महान् संघर्ष का मनुष्य ने किस प्रकार सामना किया है, कैसे निरन्तर घटित होने वाले असामंजस्य और वर्ग-वैषम्य का विरोध करके उसने नित-नूतन जीवनप्रद सन्तुलन प्राप्त किया है और करता जा रहा है—इस समस्त मानवीय कृतित्व और तज्जनित मानव-मूल्यों के निर्माण का इतिहास, मनुष्य की समस्त विकासोन्मुखी सचेतन और अवचेतन चेष्टा और परिणाम का विविध भाव, वर्ण, रूप, रस, गन्धमय अनुभव कला और साहित्य में अपनी विशिष्ट मूर्तिमत्ता के साथ प्रतिबिम्बित है। निरपवाद रूप से व्यक्ति और समाज, दोनों की भावी प्रगति के योग-क्षेम की दृष्टि से जैसे कला और साहित्य का नव-नव निर्माण प्रयोजनीय है, वैसे ही हर युग में उसके व्यापक मानव-मूल्यों का निर्धारण भी उतना ही प्रयोजनीय है।

फ्राँयड के मनस्तत्व विश्लेषण-शास्त्र की दृष्टि से 'संस्कृति और साहित्य' की समस्या पर विचार करने वाले 'अज्ञेय' भी इस बात के समर्थक हैं कि मनुष्य की 'चेतना का संस्कार' करने के लिए एक आलोचक राष्ट्र का निर्माण होना चाहिए। यद्यपि मनुष्य के भौतिक जीवन की उन्नति और यन्त्र-साधनों के अपरिसीमित विकास से किञ्चित् त्रस्त होकर वे एलडुस हक्सले के 'नूतन रहस्यवाद' के रूप में 'चेतना का संस्कार' करना चाहते हैं, और 'संस्कृति की रक्षा' के लिए जिस 'आलोचक राष्ट्र का निर्माण' करना चाहते हैं, उसके निश्चित साध्य और साधन, उद्देश्य और कार्यक्रम का सिर-पैर अज्ञात है, परन्तु उनकी तर्क-प्रणाली और विचारधारा चाहे कितनी निरर्थक और सारहीन क्यों न हो, उनका 'चेतना के संस्कार' का आग्रह कोरा आवेगपूर्ण उच्छ्वास नहीं है। वह व्यक्ति और समाज के एक मूलभूत असामंजस्य की ओर संकेत करता है, जिसका निराकरण करने की विधि, सम्भव है, 'अज्ञेय' के अनुमान से कहीं अधिक व्यापक व्यक्ति-समाज की संयुक्त चेष्टा का आह्वान करेगी।

अतः आज कला या साहित्य के समीक्षक का दायित्व बहुत बढ़ गया है। प्रश्न केवल 'संस्कृति की रक्षा' का ही नहीं है, बल्कि प्रश्न नयी संस्कृति के निर्माण का भी है। भौतिक उन्नति और यन्त्र-साधनों के विकास को मनुष्य या मनुष्यत्व, आत्मा या व्यक्तित्व के प्रतिपक्षी के रूप में देखना—गत वर्षों के भयंकर विध्वंस और नैतिक अधःपतन से चाहे उदारचेता विचारकों और दार्शनिकों के समस्त आशामय स्वप्न छिन्न-भिन्न क्यों न हो गये हो—मनुष्य के अब तक के कृतित्व, उसकी रक्त-स्वेद बहाकर अर्जित सफलताओं को नकारना है और संस्कृति के वास्तविक प्रश्न से विमुख होना है। क्योंकि मनुष्य की भौतिक [वैज्ञानिक] उन्नति को मिटाकर संस्कृति की रक्षा या उसके निर्माण का प्रश्न हल नहीं किया जा सकता। 'नूतन रहस्यवाद' अपनी अन्तिम परिणति में 'अबुद्धिवाद' और 'अन्धविश्वास' का ही पर्याय बन जाता है, इतना तो साधारणतया अनुमेय है। वास्तव में संस्कृति का प्रश्न नये जनवादी समाज

के निर्माण का प्रश्न है जिसमें केवल आर्थिक शोषण और विज्ञान और यन्त्रसाधनों के मानव-सहायी प्रयोग [या दुरुपयोग] का बन्द करना ही चरम लक्ष्य नहीं है। अलङ्कारिक भाषा में हम कह सकते हैं कि आर्थिक शोषण और साम्राज्यवाद को मिटाकर जो जनवादी समाज निर्मित होगा उसके समाजवादी आर्थिक सम्बन्ध उस पीठिका का कार्य करेंगे जिस पर नये मानव की मूर्ति का स्थापन किया जायगा, अर्थात् वह ऐसी संस्कृति होगी जो व्यक्ति के पूर्ण आत्म-विकास या आत्म-सिद्धि का सहज साधन-उपकरण बन सके और इस प्रकार व्यक्ति और समाज दोनों के जीवन को समृद्ध बना सके। व्यक्ति की दृष्टि से नये जनवाद या समाजवाद का यही अन्तिम लक्ष्य है।^१ हम आज संक्रान्ति-काल में रहते हो या 'अज्ञेय' द्वारा निर्दिष्ट 'बढ़ते हुए संघर्ष के युग' में, इस सूक्ष्म विभेद से, अन्ततः, हमारी सांस्कृतिक समस्या में कोई मौलिक अन्तर नहीं पड़ता, क्योंकि यह बढ़ता हुआ स्पर्ध, अहेतुक और निरुद्देश्य नहीं है। यदि इतना प्रत्यक्ष है तो यह भी स्पष्ट है कि आज का बढ़ता हुआ संघर्ष किसी विशिष्ट संक्रान्ति-युग की परिकल्पना करके ही हो रहा है। इस कारण वर्तमान और निकटवर्ती भविष्य की सांस्कृतिक समस्याएँ परस्पर सम्बद्ध हैं।

इस बात को और स्पष्ट करके यों कह सकते हैं कि आज के संघर्ष-युग से नये जनवाद या समाजवाद के निर्माण-युग तक के अन्तरावकाश की सांस्कृतिक समस्याएँ एक सूत्र में बँधी हुई हैं। वर्तमान के संघर्ष में जनवादी शक्तियों को अपना समर्थन और सहयोग देने के अतिरिक्त प्रत्येक सृजनकर्ता और विशेषकर साहित्यकार और आलोचक के लिए यह काल उन मानव-मूल्यों के निरूपण और समन्वय का है जो एक व्यापक सौन्दर्यमूलक सामाजिक दृष्टिकोण (Social Aesthetic) का मूलधार बन सके। व्यक्ति की चेतना के संस्कार, उसकी प्रतिभा के सर्वाङ्गीण विकास और उसके व्यक्तित्व की पूर्णता के लिए एक ऐसे व्यापक सौन्दर्यमूलक सामाजिक दृष्टिकोण की अनिवार्य आवश्यकता है, क्योंकि नये शोषण-मुक्त आर्थिक सम्बन्धों का उद्देश्य मनुष्य की क्षुधा-काम की वृत्तियों को ऊपर से सन्तुष्ट करना ही नहीं होगा, बल्कि समाज को मानवीय और सांस्कृतिक बनाकर व्यक्ति की आत्मा को परितोष और रचनात्मक प्रेरणा देना होगा। इस वैज्ञानिक सौन्दर्यमूलक सामाजिक दृष्टिकोण (Scientific Social Aesthetic) की अवधारणा कला और साहित्य में प्रतिबिम्बित जीवन-सत्य द्वारा निरूपित मानव-मूल्यों से ही हो सकेंगी। अतः कला और साहित्य को जन-मुलभ

१ मार्क्स ने 'कम्युनिस्ट घोषणा-पत्र' में ऐसे ही समाज के लिए संघर्ष करने की माँग की है जिसमें "The full development of each will be a condition for the full and free development of all."

बनाने वाली शिक्षण-नीति का प्रश्न भी इससे सम्बद्ध है, यह भी प्रत्यक्ष है। कला-समीक्षा का कार्य-क्षेत्र अब 'नीर-क्षीर-विवेचन' तक ही सीमित नहीं रखा जा सकता। उसे कला के मूलोद्भव की प्रक्रिया की पड़ताल करनी है, कला और जीवन के परस्पर सम्बन्ध का निर्णय करना है, उसके सौन्दर्य-मूल्यों का निरूपण करना है तथा कला और साहित्य—इन विषयों की ऐसी शिक्षण-नीति निर्दिष्ट करनी है कि प्रत्येक विद्यार्थी के लिए उनमें व्यक्त मानव-मूल्य अनुभाव्य बन सकें जिससे प्रत्येक व्यक्ति स्वतन्त्र समाज के निर्माण-सघर्ष में स्वयं को भी मुक्त कर सके अर्थात् स्वयं अपने व्यक्तित्व का पूर्ण विकास भी कर सके।

वर्तमान हिन्दी-आलोचना का दृष्टिकोण क्या इतना व्यापक है ?

प्रारम्भ में ही यह बता देना आवश्यक है कि हिन्दी-आलोचना नगण्य नहीं है और न उसमें उच्चकोटि के आलोचकों का अभाव है। फिर भी अभी तक उसकी स्थिति विचित्र रही है। उसकी तुलना गवैयों की ऐसी मण्डली से की जा सकती है जो स्वरसामयस्य की अवहेलना करके 'अपनी डफली, अपना राग' आलापने में ही मस्त रहती हो। तात्पर्य यह है कि अभी तक कला-साहित्य के ऐसे सामान्य मान-मूल्य सर्व-स्वीकृत नहीं हो पाये हैं, जिनका प्रयोग मूल्यांकन करते समय अधिकांश आलोचक करते हो। देखा जाय तो पूँजीवादी देशों में ऐसी स्थिति हर भाषा के साहित्य में मिलेगी, यद्यपि इधर अंग्रेजी, अमरीकी और फ्रांसीसी साहित्य में गम्भीर विचारकों की ओर से ऐसी व्यापक समन्वित की ओर सचेत चेष्टा का आरम्भ हो गया है। हिन्दी में भी वर्तमान अराजकता से ऊबकर बाबू गुलाबराय, 'अज्ञेय' और दो एक अन्य समालोचकों ने कई बार विभिन्न प्रवृत्तियों के समन्वय की माँग की है और इस दिशा में थोड़ा-सा प्रयत्न भी किया है। परन्तु यह क्षेत्र अभी तक अछूता ही पड़ा है, क्योंकि समन्वय भी किसी वैज्ञानिक जीवन-दर्शन के आधार पर ही किया जा सकता है। दुर्भाग्य से ऐसे वैज्ञानिक जीवन-दर्शन की उपलब्धि इन महानुभावों को नहीं हो सकी है।

हिन्दी-आलोचना की जिन विभिन्न प्रवृत्तियों की ओर मैंने अभी संकेत किया है, उनको हम चार दृष्टि-साम्यमूलक वर्गों या प्रवृत्तियों में बाँट सकते हैं। पहला वर्ग उन आचार्यों और अध्यापकों का है जो पुराने ढर्रे की शास्त्रीय आलोचना की लकीर अभी तक पीटते जा रहे हैं। एक बड़ी सीमा तक आचार्य शुक्ल ने भी ऐसा ही किया। निस्सन्देह उनकी गणना सदा युगविधायक आलोचकों में की जायगी। उन्होंने प्राचीन लक्षण-ग्रन्थों की परम्परा को पुनः खोज निकाला और उसके आधार पर साहित्य-सिद्धान्तों की सांगोपाग व्याख्या की। अपने आलोचना-सिद्धान्तों को आधुनिकता की पुँट देने के लिए शुक्ल जी ने प्रवृत्ति-निरूपक मनोविज्ञान (Faculty Psychology)

का आश्रय लिया, परन्तु इसी से उनके आलोचना-सिद्धान्तों की संकुचित सीमाएँ भी निर्दिष्ट हो गईं। शुक्ल जी द्वारा की गई परिष्कृति के अनन्तर भी आधुनिक दृष्टि-प्राप्त आलोचकों को यह स्वीकार नहीं हो रहा है कि आलोचना को केवल शब्द-शक्ति, रस, रीति, अलङ्कार की पद्धतियों तक ही सीमित रखा जाय। इसका मुख्य कारण यह है कि शुक्ल जी एक अवैज्ञानिक, आस्थामूलक नीतिमत्ता और वर्णाश्रम धर्म की आदर्शवादिता की अपेक्षा में साहित्य-सिद्धान्तों की सीमांसा कर गये हैं। आधुनिक मनोविज्ञान (Psychology), मानव-शास्त्र (Anthropology) और द्वन्द्वात्मक भौतिक दर्शन (Dialectical Materialism) के कला-सम्बन्धी अन्वेषणो-स्थापनाओं का उन्होंने सार ग्रहण नहीं किया।

इसके विपरीत, प्रत्येक मानव-क्रिया, भाव-दशा और रुचि के मूल में एक-एक स्थायी प्रेरक प्रवृत्ति को बिठाकर उन्होंने साहित्य की परिकल्पना को एक स्थिर (Static) विचारधारा में जकड़ दिया। वर्गीकरण, व्यक्त रूप-सौन्दर्य, रूढ़ि के निर्वाह और साम्प्रदायिक दर्शन के प्रति उनका विशेष आग्रह रहा। यहाँ तक कि वे अपने साधारणीकरण के 'सिद्धान्त' द्वारा प्रत्येक अनुभव में अन्तर्भूत अथवा व्यक्त, विशिष्ट और सामान्य, सापेक्ष और निरपेक्ष, सत्य और सौन्दर्य की द्वन्द्वात्मक अन्विति का आकलन करने का कोई व्यापक प्रतिमान स्थिर न कर सके। प्रवृत्ति और निवृत्ति केवल इन दो परस्पर-विरोधी मूल वृत्तियों की यन्त्रवत् कल्पना करके उन्होंने सत्-असत्, सुन्दर-असुन्दर और धर्म-अधर्म के 'ढाँचों' में मनुष्य के अनुभव और कर्म को रागात्मिका वृत्ति की मध्यस्थता से ढालने का मूलमन्त्र खोज निकाला, और इससे एक का लोक-मंगलकारी तथा दूसरे का लोक-अमंगलकारी रूप निश्चित कर दिया। 'साधारणीकरण' और 'लोक-मंगल', शुक्ल जी द्वारा प्रतिपादित साहित्य के इन दोनों आदर्शों या लक्ष्यों की कल्पना अत्यन्त संकुचित और अवास्तविक है। प्रचलित रूढ़ धारणाओं में प्रकट सत्याभास ही उनके आधार हैं, क्योंकि धार्मिक शब्दाडम्बर को त्यागकर 'साधारणीकरण' का तात्पर्य यदि केवल साहित्य के प्रेषणीय गुण से है तो इस पर इतना जोर देना एक स्वयंसिद्धि को ही सिद्ध करने का व्यर्थ प्रयत्न करना है, और विशेष करके तब जब कि प्रेषणीयता के आधार पर एकांगी मूल्यांकन ही सम्भव है, अन्यथा द्विवेदी-काल का इतिवृत्तात्मक काव्य छायावाद के काव्य से श्रेष्ठ माना जाय और निराला की तुलना में सोहनलाल द्विवेदी को श्रेष्ठतर कवि घोषित किया जाय। साहित्य या कला, रचनाकार की भावनाओं का 'साधारणीकरण' ही नहीं करती, बल्कि वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करती है और यदि वास्तविकता सश्लिष्ट और जटिल है—जैसी कि वह सर्वदा से है—तो उसका प्रतिबिम्ब भी सीधी, समानान्तर रेखाओं से अंकित नहीं किया जा सकता। जो अभिधा से प्रत्यक्ष (Obvious) और

बोधगम्य है, वह कला या कविता नहीं हो सकती। कला इसी कारण एक सीमा तक बुराह और जटिल अनुभव है और उसकी सार्थकता इसी में निहित है कि वह मनुष्य मात्र की चेतना को अधिक सश्लिष्ट और समृद्ध बनाती है जिससे वास्तविकता का मर्म उसमें निहित सम्भावनाएँ उत्तरोत्तर स्पष्ट होती जाती हैं और मनुष्य सत्य के निकट पहुँचता जाता है। शुक्ल जी का 'साधारणीकरण' का सिद्धान्त, इस दृष्टि से अत्यन्त सरल सिद्धान्त है, एकांगी और सत्य की छाया मात्र। इसी प्रकार यदि धर्म और अन्धविश्वास का आवरण हटाकर उनके 'लोक-मंगल' के सिद्धान्तों की परीक्षा करे तो एक वैज्ञानिक समाज का 'लोक-मंगल' शुक्ल जी की दृष्टि से असंगल और अधर्म का पर्यायवाची न बन जायगा, इससे इन्कार कैसे किया जा सकता है? शब्दों की ध्वनि से हमारी आसक्ति नहीं है, और यदि 'लोक-मंगल' शब्द में अत्यन्त अबोध और पुनीत ध्वनि मिलती है तो इसका यह तात्पर्य नहीं कि शुक्ल जी द्वारा की गई उसकी व्याख्या एक त्रिकालवर्ती सत्य है। शुक्ल जी के स्थूल, भावुक और रूढ़िवादी सिद्धान्तों का अनुकरण करने वाले आचार्य और अध्यापक अब कला और साहित्य के मूलोद्गम, प्रयोजन और मूल्य इन सभी व्यापक प्रश्नों की अवहेलना करके केवल वर्गीकरण को ही आलोचक धर्म की इतिकर्तव्यता मान बैठे हैं।

उनकी तर्क-प्रणाली उन धर्मान्ध रूढ़िवादियों की कोटि की है जो किसी नये सत्य का विरोध करते समय कहते हैं 'हमारे यहाँ ऐसा नहीं है,' और यदि नया सत्य अपनी आन्तरिक शक्ति के कारण सर्वमान्य हो गया है और उसका मानना आपद्धर्म बन गया है तो कहते हैं 'तभी तो हमारे यहाँ अमुक ने ऐसा कहा है'—पर दोनों अवस्थाओं में जिन्हे नया सत्य व्यावहारिक रूप से अमान्य ही होता है। 'लोक-मंगल' जैसे शब्द ऐसी ही अनौचित परिस्थितियों में ढाल का काम देते हैं। इसमें किंचित आश्चर्य की बात नहीं कि स्वयं शुक्ल जी ने इस हठवादी तर्क-प्रणाली को अपनाया था। प्राचीन वर्गीकरण के अनुसार चौसठ कलाओं में साहित्य या काव्य की गणना नहीं कराई गई है। केवल इतनी-सी बात के कारण भारतीय-अभारतीय का अवैज्ञानिक भावनाजन्य भेद खड़ा करके उन्होंने साहित्य से कला का संयोग अनर्थहेतुक घोषित किया और साहित्य-समीक्षा से उसके बहिष्कार का आदेश दिया। और इतालवी दार्शनिक क्रोचे के सौन्दर्य सिद्धान्तों की मनोनूकल विकृति करके उन्होंने आई. ए. रिचार्ड्स जैसे मनोवैज्ञानिक समीक्षक की पुस्तकों में से पूर्व-प्रकरण से हटायें वाक्यों द्वारा भारतीय लाक्षणिक ग्रन्थों की स्थापनाओं और वर्गीकरण का पिष्टपेषण करवाया। इस प्रकार अपने मत की प्रशस्ति करके उन्होंने अभिव्यंजनावाद, स्वच्छंदतावाद, प्रभाववाद, शक्तिविधानवाद, परावस्तुवाद आदि साहित्य-कला की आधुनिक प्रवृत्तियों को प्रवाद और वितडावाद कहकर उनकी निंदा की थी, जो मूलतः ठीक होते हुए भी सर्वथा वैज्ञानिक नहीं हैं।

शुक्ल जी के अनुगामी, पाण्डित्य का इतना विशाल घटाटोप खड़ा करने में अपने को असमर्थ पाकर और यह देखकर कि प्राचीन आचार्यों ने शब्द-शक्ति, रस, रीति, अलंकार के भेदोपभेदों की सख्या पहले ही समाप्त करदी है, कभी शुक्ल जी के ही तर्कों की आवृत्ति करते हैं। कभी आधुनिक रचनाओं में इन भेदोपभेदों के दृष्टान्त सूचित करके मूल्यांकन के प्रश्न से छुट्टी पा लेते हैं, तो कभी साहित्य के आधुनिक रूप-विधानों—जैसे उपन्यास, कहानी और गीति-काव्य का क्षेत्र सपाट पाकर उन्हें भी कोष्ठबद्ध करने लगते हैं। अर्थात् उनका वर्गीकरण करने में सलग्न हो जाते हैं। डा० श्रीकृष्णलाल की 'आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास' नाम की पुस्तक इस प्रवृत्ति का साधारण उदाहरण है। उन्होंने गीति-काव्य के पाँच भेद किये हैं—व्यंग्य-गीति, पत्र-गीति, शोक-गीति, वर्ग भावना से प्रेरित गीति और अध्यान्तरित-गीति, और फिर इनके भी उपभेद कर डाले हैं। इसी प्रकार उपन्यासों के भी एक दर्जन भेद आपको यहाँ मिलेंगे। इसके नये रचना अपनी शैलीगत विशेषता के कारण इन अध्यापकों को एक नये भेद का खाना खोलने के लिए विवश कर देती है। फिर भी, कविता, उपन्यास, कहानी, नाटक, निबन्ध आदि के तीन या तेरह भेद होते हैं—उनके इस 'होते हैं' के निश्चयात्मक स्वर में शिथिलता नहीं आती। साहित्य के गम्भीर मर्मज्ञ पण्डित विद्वनाथ प्रसाद मिश्र और यदाकदा मनोविज्ञान से प्रेरणा लेने वाले डॉ० रामकुमार वर्मा तक इस मनोवृत्ति से छुटकारा नहीं पा सके हैं।

साहित्यालोचन की दूसरी विचारधारा आधुनिक मनोविज्ञान—वस्तुतः फ्रायड-एडलर-युंग के मनोविश्लेषण-शास्त्र से प्रभावित है। 'अज्ञेय' और इलाचन्द्र जोशी, इस प्रसङ्ग में केवल ये दो नाम ही उल्लेखनीय हैं। दोनों उपन्यासकार, कवि, और आलोचक हैं। इसमें सन्देह नहीं कि 'अज्ञेय' ने अपने निबन्धों में कला के मूल्यांकन का प्रश्न पूरी गम्भीरता के साथ उठाया है। और जो लोग मनोविज्ञान की आधुनिक प्रवृत्तियों से अनभिज्ञ हैं, उन्हें इन निबन्धों में नये सिद्धान्तों का प्रतिपादन भी मिलेगा। मूल्यांकन करते समय कला-सृजन में व्यक्ति के अह और अवचेतन का और समाज की परिस्थिति या परिवृत्ति का क्या महत्त्व है, इन प्रश्नों का निर्देश करके उन्होंने कला-साहित्य विषयक रूढ़ धारणाओं को नयी अन्तर्दृष्टि दी है। परन्तु इन तत्त्वों की उन्होंने जो व्याख्या की है वह अत्यन्त एकांगी और यन्त्रबत् है। वैसे उनके समूचे दृष्टिकोण में एक आन्तरिक विसंगति है जो एक समन्वित दृष्टिकोण के अभाव की सूचक है।^१ एक ओर वे कलाकार और प्रतिभा-सम्पन्न व्यक्ति को ऐसा 'विद्रोहसत्त्व' मानते हैं जो पुरानी लीक पर न चलकर अपनी नयी लीक बनाता है, अपने व्यक्तित्व की पूर्ण स्वीकृति पाने के लिए अपनी परम्परा स्वयं गढ़ता है;

१. देखिय 'अज्ञेय' का निबन्ध-संग्रह 'त्रिशकु'।

दूसरी ओर, रूढ़ि के अर्थ को परिवर्धित करके वे कलाकार से यह अपेक्षा भी रखते हैं कि वह रूढ़ि के प्रति अपना विद्रोह प्रकट करने के लिए रेल के एंजिन की तरह अपने को परम्परा के आगे जोड़ दे । एक स्थान पर अंग्रेजी कवि और समालोचक टी० एस० ईलियट के निबन्ध (The Sacred Wood) में से 'कविता व्यक्तित्व की अभिव्यञ्जना नहीं, बल्कि व्यक्तित्व से मोक्ष है', इस वाक्य को उद्धृत करके कलाकार से 'निर्व्यक्तता' की माँग करते हैं तो दूसरे स्थान पर एक 'बृहत्तर व्यक्तित्व' के निर्माण का प्रश्न भी उठाते हैं । उनके दृष्टिकोण में ऐसी विसंगतियों की निरी भरसार है । और यह भी सन्दिग्ध है कि ईलियट, एडलर, फ्रॉयड, हक्सले, हर्बर्ट, रीड आदि के मतों को ज्यों का त्यों प्रतिपादित करते समय वे उनके परस्पर सम्बन्ध को या उनके पूरे अर्थारोप को भी समझते हैं ।

उदाहरण के लिए, कला की परिभाषा के रूप में यह सूत्र बताकर कि, 'कला सामाजिक अनुपयोगिता की अनुभूति के विरुद्ध अपने को प्रमाणित करने का प्रयत्न—अपर्याप्तता के विरुद्ध विद्रोह—है' जब वे इस स्थापना को सिद्ध करने के लिए सांस्कृतिक प्रागजीवन में कला को जन्म देने वाले प्रथम पुरुष की, जो किसी कारण कमजोर प्राणी है' और सामाजिक कार्य में भाग लेने में असमर्थ है, कल्पना करते हैं तो यह कल्पना आधुनिक मानवशास्त्र (Anthropology) की गवेषणाओं के प्रतिकूल यान्त्रिकता से आबद्ध और शिशुवत् लगती है । इससे केवल इतना ही सिद्ध होता है कि कला कुछ ऐसे बीमार, पंगु, विकलांग, और सम्भव है, विक्षिप्त व्यक्तियों की ही सृष्टि है जो अपने असामाजिक ठलुआ जीवन के अभाव की पूर्ति के लिए अपने कुतूहल, कौतुक-वृत्ति और हीन-भावना से प्रेरित होकर कुछ टेढ़ी मेढ़ी आकृतियाँ खींचते या शब्दों का इन्द्रजाल बुनते रहते हैं । यही कला-कृतियाँ बन जाती हैं । उनमें दूसरों को सौन्दर्य-बोध होने लगता है और इस प्रकार उन 'बेचारे कलाकारों' का व्यक्तित्व या उनकी सत्ता प्रमाणित हो जाती है ।

'अज्ञेय' की इस फ्रॉयडीय परिभाषा से अनेक विचित्र परिणाम निकलते हैं । कला यदि 'सामाजिक अनुपयोगिता' की अनुभूति के विरुद्ध अपने को प्रमाणित करने का प्रयत्न है तो निश्चय ही कला समाज पर बाहर से (प्रतिभासम्पन्न व्यक्तियों द्वारा ही सही) आरोपित वस्तु है, स्वयं सामाजिक जीवन की आवश्यकताओं से, सामाजिक जीवन की सूक्ष्मतर सौन्दर्यमयी जीवनानुभूति, मनुष्यमात्र की उत्तरोत्तर मुक्त और सस्कृत जीवन-निर्माण करने की आकांक्षा से प्रेरित व्यक्ति की प्रतिक्रिया से उत्पन्न वस्तु नहीं है । ऐसी स्थिति में कला या साहित्य की प्रवृत्तियों, विचार-धाराओं, मान-मूल्यों का जिक्र ही निरर्थक हो जाता है । फिर किस चमत्कारी तिलिस्म के घटित होने से कलाकार नामधारी विक्षिप्त जन्तु की कौतुक-कृतियों में

पाठक या दृष्टा को सौन्दर्य (व्यवस्था, नियम, उपयोगिता, सहानुभूति, प्रेरणा) का बोध होने लगता है, यह एक गुप्त रहस्य है । निस्संदेह, 'अज्ञेय' की स्थापना हास्यास्पद है ।

इसी प्रकार ईलियट के इस उद्धरण में—'कवि एक विशेष माध्यम को व्यक्त करता है, व्यक्तित्व को नहीं'—'माध्यम' का अर्थ 'कवि-मानस' नहीं लगाया जा सकता जैसा कि 'अज्ञेय' ने किया है, बल्कि हर्बर्ट रीड के अनुसार उसका आशय शब्द-ध्वनि सम्बन्धी स्नायुविक सुवेदनीयता से ही लिया जा सकता है, अन्यथा यह स्थापना निरर्थक है । इन सगत-असगत उक्तियों को छोड़कर यदि 'अज्ञेय' के कला-मूल्य निरूपक जीवन-दर्शन की परीक्षा करें तो उसकी एकागिता और यन्त्रवत्ता और भी मुखर लगती है ।

वस्तुतः उनके निकट कला का मूल्य उसके चमत्कार में है । चमत्कार उसका साध्य भी है । कला के मानव-मूल्य या उसकी सामाजिक उपयोगिता आदि प्रश्न केवल प्रासंगिक महत्त्व रखते हैं । चमत्कार-सृजन हो जाने के पश्चात् समाज उससे जैसी प्रेरणा चाहे लेने को स्वतन्त्र है । [यदि नास्तियों को यह फॉर्मूला ज्ञात होता तो कलाकारों के चमत्कार-विधान से वे भी लाभ उठाने, उनकी कलाकृतियों को होली जलाने और जीवित कलाकारों को निर्वासित करने या प्राणदण्ड देने की क्या आवश्यकता थी ?] उसके पूर्व कला या कलाकार से प्रगतिशील अथवा नैतिक होने न होने का आग्रह करना अथवा उनसे यह अपेक्षा रखना कि वे कला में वास्तविकता का गत्यात्मक प्रतिबिम्ब ग्रहण करने की चेष्टा करें, अथवा केवल इतना सोचना भी कि कलाकार स्वभावतः ऐसा करता है, कला को अनवांछित बाध्यताओं और पूर्व-धारणाओं में बाँधकर उससे 'ऐच्छिक प्रेरणा' पाने का दुराग्रह करना है । आलोचक का कर्तव्य केवल इतना है कि वह 'पैर की छाप' पढ़कर बताये कि कलाकार नामधारी जन्तु किस दिशा की ओर निकल गया । इस प्रकार 'अज्ञेय' के अनुसार 'आलोचना' न वैज्ञानिक क्रिया है, न सृजनात्मक । अपनी विसंगतियों के कारण 'अज्ञेय' अन्ततोगत्वा, उसी मात्र सापेक्षतामूलक सौन्दर्यदृष्टि पर आकर ठहर जाते हैं, जिससे आगे बढ़कर, चाहे मनोविश्लेषण-शास्त्र के एकांगी दृष्टिकोण से ही क्यों न हो, वे कला के मान-मूल्य निर्धारित करने का बीड़ा उठाते हैं और केवल 'पैर की छाप' पढ़कर बूझने वाले 'लाल बुझकड़' ही नहीं बने रहना चाहते ।

इस स्थिति में पढ़कर प्रगतिवाद का विरोध करके 'नूतन रहस्यवाद' की ओर आकृष्ट होना, कला की परख के लिए एक प्रबुद्ध अभिजातवर्ग की कल्पना करना, और यदि कलाकार साधनहीन होने के कारण उपजीवी नहीं बन सकता तो 'जीने के लिए' उसे पत्र-जगत या राजनीति में प्रविष्ट होकर आपद्धर्मे की अवसर-

वादिता स्वीकार करके अपने व्यक्तित्व का एक अंश बेचने के लिए प्रोत्साहित करना, यह सब अज्ञेय के लिए स्वाभाविक हो जाता है। 'सामाजिक अनुपयोगिता की अनुभूति' कलाकार को सामाजिक प्राणी के अधिकारों से वंचित रखती है, और वह केवल उपजीवी या अवसरवादी ही हो सकता है। एक कलाकार के रूप में उसे जीने का अधिकार है, और यदि इस अधिकार का अपहरण किया जा चुका है या किया जा रहा है तो उसे प्राप्त करने के लिए लड़ना उसका कर्तव्य है, 'अज्ञेय' की विचारधारा इस कठोर सत्य की शिला से टक्कर नहीं लेना चाहती। वे पौराणिक 'त्रिशंकु' ही बने रहना चाहते हैं, और कलाकार और समाज के बीच किसी सक्रिय सामंजस्य का अनुमान नहीं कर पाते।

उनकी विचार-शैली यह है कि पहले वे किसी पाश्चात्य लेखक से ली गई उक्ति को एक सूत्र के रूप में उपस्थित करते हैं, फिर उसकी मनगढ़न्त व्याख्या जोड़ते हैं। उनका यह अनुमान है कि उनके ये सूत्र पाठकों को 'चौंका' करके सतर्क बना देते हैं। कदाचित् अपने विलक्षण और अभूतपूर्व चमत्कार के कारण ! यह बात सच न हो, परन्तु उनका यह दिखावटी भय वस्तुतः सच है कि उनकी स्थापनाओं में 'अतिव्याप्ति' दोष रहता है। यदि ऐसा नहीं है तो इस विनयशीलता के उपक्रम को क्या आत्मइलाघा की ही प्रच्छन्न व्यंजना नहीं कहेंगे ?

'अज्ञेय' और उनकी विचारधारा के आलोचक हिन्दी में 'विकृत अथवा कुत्सित मनोवैज्ञानिकता' (Vulgar Psychology) का प्रतिपादन कर रहे हैं। 'विकृत या कुत्सित मनोवैज्ञानिकता' से मेरा तात्पर्य उस प्रवृत्ति से है जो मनोविज्ञान की मान्यताओं को साहित्य पर ज्यों का त्यों घटित करती है। इसका परिणाम यह होता है कि इससे साहित्य का मूल्य मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं के दृष्टान्त रूप में ही अवशेष रह जाता है और साहित्य या कला अपनी मानव-मूल्य निरूपिणी इयत्ता खो देती है। 'अज्ञेय' के अनुसार जिस 'मन' से साहित्य उद्भूत होता है उसकी धातु (Quality) की 'परख' करना आलोचक का प्रमुख कर्तव्य है। परन्तु यह कार्य एक मनोवैज्ञानिक का है, आलोचक का नहीं। आलोचक अधिक-से-अधिक कला की 'सृजनात्मक प्रक्रिया' (Creative Process) का अध्ययन-निर्धारण करता है, और यह कार्य कोरा मनोवैज्ञानिक नहीं है।

इलाचन्द्र जोशी इस 'विकृत या कुत्सित मनोवैज्ञानिकता' की पराकाष्ठा तक पहुँचने में कटिबद्ध दीखते हैं। उनके सारे उपन्यासों में, विशेषकर 'प्रेत और छाया' में इस प्रवृत्ति की अश्लील भाँकी देखने को मिलती है। इलाचन्द्र जोशी में 'अज्ञेय' के समान एक सुसंस्कृत कला-मर्मज्ञ का आत्मसंयम और परिष्कार नहीं है। अतः वे प्रगतिवाद के विशुद्ध जिस उतावलेपन के साथ अपने 'अन्तर्प्रगतिवाद' (?) का प्रचार कर रहे हैं, वह साहित्य में मन-विश्लेषको द्वारा सिद्ध 'अवचेतन' मन में स्थित काम

और सिंहा सम्बन्धी पशु-प्रवृत्तियोंकी नग्न और अनियन्त्रित अभिव्यजना के आग्रह के अतिरिक्त और कोई सौन्दर्य-मूल्य (१) नहीं रखता ।

साहित्यालोचना की तीसरी विचारधारा प्रगतिवाद है । गत दस वर्षों से यह विचारधारा न केवल अपेक्षाकृत अधिक सञ्चिय रही है, वरन् उसने हिन्दी के रचनात्मक साहित्य को भी नयी अभिव्यक्ति और विचार-वस्तु दी है । मुझे यह स्वीकार करने में आपत्ति नहीं है कि प्रगतिवाद की विचारधारा मूलतः मार्क्सवादी दर्शन 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' और मार्क्सवादी समाज-विज्ञान 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' से प्रभावित है । प्रगतिवाद से जिनका दृष्टि-साम्य नहीं है, ऐसे विचारक भी बहुधा इतना तो स्वीकार करते ही हैं कि प्रगतिवाद ने साहित्य में एक नयी जागरूकता उत्पन्न की है और साहित्य और कला को जन-जीवन, की वास्तविकता की अभिव्यक्ति का सचेत साधन बनने की प्रेरणा दी है ।

प्रगतिवाद और उससे प्रेरित साहित्य यदि कोरा सामयिक साहित्यिक आन्दोलन है तो स हिन्दी की दृष्टि से उसका मूल्य नगण्य है, वह अधिक से अधिक एक फैशन है । अन्यथा जिस प्रकार राष्ट्रीय अथवा अन्तर्राष्ट्रीय सकट या संघर्ष-काल में जनता की किसी जागरूक पार्टों या सरकार की ओर से अपील सम्बन्धी प्रचार-साहित्य लिखाया जाता है, जिसे 'Wartime Literature' के समान ही किसी विशेष परिस्थिति, घटना या संघर्ष से सम्बद्ध किये बिना सहज रूप से 'साहित्य' की सज्ञा देना असम्भव होता है उसी प्रकार प्रगतिवाद की विचारधारा भी उन्हीं परिस्थितिजन्य अपीलों के समान है । ये अपीलों हमारे लिए साहित्य की प्राचीन परम्पराओं और प्रभावों का वैज्ञानिक मूल्यांकन नहीं करती कि हमें नयी अन्तर्दृष्टि मिले । परन्तु इन अपीलों और रचनाओं की सामयिक आवश्यकता और उनका महत्त्व स्वीकार करने के पश्चात् भी इस निर्णय से छुटकारा नहीं मिलता कि यदि प्रगतिवाद और उससे प्रेरित साहित्य केवल परिस्थितिजन्य आन्दोलन है तो उसका साहित्यिक मूल्य नगण्य है और यहाँ पर यह विचारधारा विचारणीय नहीं हो सकती । विचारणीय वह तभी हो सकती है जब साहित्य के मूल्यांकन में उसकी स्थापनाएँ न्यूनाधिक मात्रा में उपयोगी हो । अर्थात् जब प्रगतिवाद में कोई सौन्दर्य-निरूपक दृष्टिकोण उपलब्ध भी हो और वह प्रयोग-सिद्ध भी हो सके ।

प्रगतिवादी समीक्षकों में साहित्य के 'कला-पक्ष' और 'सामाजिक पक्ष' के सम्बन्ध में एक द्वैत-भावना बनी हुई थी और वे इस बात का निर्णय न कर पाते थे कि किसी रचना में इन दोनों तत्वों का समावेश किस मात्रा और अनुपात में होता है, अथवा उनमें किसका आत्यंतिक महत्त्व है । इस विकृत यात्रिकता का ही परिणाम था कि प्रगतिवादी आलोचना ने व्यवहारतः किसी रचना में व्यक्त अभूत विचारों

को ही उस रचना के साहित्यिक मूल्य की कसौटी मान लिया। और स्वयं कवि पत ने भी—

“तुम वहन कर सको जन मन मे मेरे विचार।

वाणी मेरी, चाहिए तुम्हे क्या अलंकार ?”

प्रश्न करके इस द्वैत-भावना को अपनी एक कविता में उदात्त अभिव्यक्ति दे दी थी।

गत वर्षों में जिन लोगो ने प्रगतिवाद की विचारधारा को कोरे राजनीतिक-प्रचार की सीमा में बाँधकर साहित्य की कसौटी को अवसरवादी बनाने की चेष्टा की है, वह अनायास और अकारण ही नहीं। ये लोग वास्तव में उस द्वैत-भावना से आक्रान्त हैं जिसका उल्लेख मैं पहले कर चुका हूँ, और चूँकि वे साहित्य के प्रश्नों पर गम्भीरतापूर्वक सोचने में अक्षम हैं अतः सरल समाधानों की ओर बेतहाशा दौड़ते हैं। ऐसी स्थिति में यह आश्चर्यजनक नहीं है कि इन कथित प्रगतिवादियों की आलोचना-दृष्टि पथ-भ्रष्ट होकर मात्र सापेक्षतामूलक सामाजिक दृष्टि (Relativist Sociology) या ‘विकृत और कुत्सित समाजशास्त्रीयता’ (Vulgar Sociology) की सीमा में ही सिमट-सिकुडकर रह गई है। यह प्रवृत्ति अपने अस्तित्व का औचित्य सिद्ध करने के लिए (अर्थात् अपने उद्धार के लिए) सार-सचय की भावना (Eclecticism) का दामन पकड़कर प्रभाववाद, रुचि-वैचित्र्यवाद, रसवाद, व्यङ्ग्यवाद, यहाँ तक कि सकीर्ण राष्ट्रवाद (Chauvinism) जैसी हीन प्रवृत्ति तक का आधार खोजती फिरती है।

✓ उदाहरण के लिए, डा० रामविलास शर्मा ने शरतचन्द्र चट्टोपाध्याय, यशपाल के उपन्यास ‘देशद्रोही’, नगद के निबन्ध-संग्रह ‘विचार और अनुभूति’ आदि पर जो आलोचनाएँ लिखी हैं, उनमें व्यक्तिगत राजनीतिक रुचि और सामन्ती संस्कार-गत पूर्वग्रह के साथ कटूवक्तियों, विद्रूपों और उपदेशों को ही मूल्य-निरूपण का साधन बनाया है। उनकी ‘तुलसीदास’ और ‘भारतेन्दुकालीन साहित्य’ की आलोचनाएँ ‘वे अपने काल में प्रगतिशील थे’ इस सापेक्षतामूलक तर्क-प्रणाली का उदाहरण हैं। अमृतराय ने अपने निबन्ध ‘मार्क्सवादी आलोचना का आधार’ में अपने दृष्टिकोण की विसंगतियों और अधकचरेपन के कारण आश्रय की खोज में साम-दाम-दण्ड-भेद की पौराणिक नीति के अनुसार आग्रह-दुराग्रह, उपदेश, आदेश और फटकारों की असयत झड़ी भी लगाई है और अन्त में मार्क्सवाद की अज्ञानतावश कोई समन्वित साहित्य-सिद्धान्त प्रतिपादित करने में अपने को असमर्थ पाकर “विजयी विश्व तिरगा प्यारा ... को श्रेष्ठ साहित्य न कहने की धृष्टता कौन करेगा ?” इस प्रकार की कटूवक्तियों द्वारा सकीर्ण राष्ट्रवाद को ही साहित्य के मूल्य-निरूपण का चरम सिद्धान्त मान लिया है। इन लेखकों और ‘कुत्सित समाज-शास्त्रीयता’ के दल के अनेक कथित प्रगतिवादी

लेखको की आलोचनाओं में से ऐसे अग्रणीत उदाहरण दिये जा सकते हैं, क्योंकि वे जब प्राचीन लेखको के सम्बन्ध में लिखते हैं तब उनके मापदण्ड कुछ होते हैं, जब जीवित लेखको के सम्बन्ध में लिखते हैं तब कुछ और, और फिर लेखक-दर-लेखक ये मापदण्ड बदलने जाते हैं। इसके अतिरिक्त देश की तीव्रगति से बदलती हुई राजनीतिक परिस्थिति के साथ भी इन मापदण्डों को बदलना पड़ता है। परिणाम यह होता है कि एक लेखक जो कल तक प्रतिक्रियावादी था, आज किसी विशेष घटना के बारे में एक तुच्छ रचना करके तुरन्त प्रगतिशील बन जाता है, दूसरा लेखक जो कल तक युग-प्रवर्तक और प्रगतिशील था, 'इनकी' दृष्टि से एक प्रतिकूल रचना करके या केवल बातचीत में ही प्रतिकूल विचार प्रकट करके युग-विध्वंसक और प्रतिक्रियावादी बन जाता है।

कृत्स्नत समाज-शास्त्रीयता का दृष्टिकोण प्रगतिवाद का दृष्टिकोण नहीं है, इस सम्बन्ध में मैं स्वयं सन् १९४१ के एक निबन्ध 'प्रगतिवाद' में अपने विचार प्रकट कर चुका हूँ। इस स्थल पर पाठकों की सुविधा के लिए उक्त निबन्ध में से प्रासंगिक उदाहरण देना सामयिक महत्त्व का होगा। साहित्य के मूल्यांकन में सामाजिक प्रभावों के विवेचन की अनिवार्यता क्यों है? इसका विवेचन करते हुए मैंने लिखा था—

“अतः प्रगतिवाद यदि किसी लेखक के सामाजिक सूत्रों को प्रकाश में लाता है अर्थात् उन सामाजिक परिस्थितियों का विश्लेषण करता है जिन्होंने लेखक को एक विशेष प्रकार से प्रभावित करके अपनी रचना के लिए प्रेरित किया तो वह उस रचना द्वारा समाज की बदलती परिस्थितियों पर पड़े प्रभावों का भी मूल्यांकन करता है। सामाजिक परिस्थितियों का विवेचन जिस प्रकार लेखक की रचना, उसकी अभिव्यक्ति के विशेष उपकरणों—व्यंग, प्रतीक, उपमाएँ, रूपक और शैली आदि—की सामाजिक पृष्ठभूमि का दिग्दर्शन करता है, अर्थात् इस तथ्य का स्पष्टीकरण करता है कि लेखक की रचना में समाज की वास्तविकता किस प्रकार प्रतिबिम्बित हुई है, उसी प्रकार वह परिवर्तित सामाजिक वास्तविकता की अपेक्षा में रखकर उसकी सौन्दर्य-शक्ति का भी मूल्यांकन करता है। साहित्य या कला की कोई कृति अपने समय की वास्तविकता का निष्क्रिय प्रतिबिम्बमात्र नहीं होती, जिस प्रकार आइने में पड़ा प्रतिबिम्ब होता है, बल्कि ऐसा सक्रिय प्रतिबिम्ब होती है जो समाज या मनुष्य के अहं (भाव-चेतना) का परिवर्तित परिस्थितियों में भिन्न-भिन्न प्रभाव डालकर परिष्कार भी करती रहती है, अर्थात् उसे बदलती रहती है। इसी कारण इस रचना का सौन्दर्य या मूल्य सामाजिक परिस्थितियों की अपेक्षा अधिक स्थायी होता है। इस सिद्धान्त को हृदयगम करना

अत्यन्त आवश्यक है, अन्यथा एकांगी दृष्टिकोण अन्त में आदर्शवाद का, जिसके अनुसार साहित्य या कला का सौन्दर्य-तत्त्व एक निरपेक्ष गुण बन जाता है, अथवा कुत्सित समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण (यात्रिक भौतिकवाद) का, जिसके अनुसार किसी रचना का सौन्दर्य या मूल्य सामाजिक वास्तविकता के सीधे स्पष्ट चित्रण पर ही निर्भर करता है, आखेट बन जाता है—और न यह प्रगतिवाद है, न वैज्ञानिक भौतिकवाद। मार्क्स ने भी इन दोनों दृष्टियों से एक साथ ही किसी रचना का विवेचन करने की आवश्यकता पर जोर दिया था। प्रगतिवादी समीक्षा के सामने केवल यही प्रश्न नहीं रहता कि अमुक रचना किस युग की उपज है, सामन्ती या पूँजावादी—मार्क्स ने ग्रीक साहित्य पर विचार करते हुए स्पष्ट कहा है कि यह तो अपेक्षाकृत सरल कार्य है—बल्कि उसके सम्मुख यह प्रश्न भी रहता है कि अमुक रचना की सौन्दर्य-शक्ति का क्या कारण है, अर्थात् वह रचना आज भी क्यों सौन्दर्य-बोध कराने में सफल है, आज भी वह हमारे रागों को जगाने में, हमारे सवेदनो को झकृत करने में क्यों उतनी ही सशक्त है जितनी शताब्दियों पूर्व थी? प्रगतिवाद इन दोनों मौलिक प्रश्नों का उत्तर किसी रचना की सामाजिक पृष्ठभूमि और सामाजिक जीवन पर पड़े उसके प्रभाव के इतिहास का विवेचन करके देता है।”

साहित्यालोचन को प्रथम बार प्रगतिवाद ने एक वैज्ञानिक जीवन-दर्शन का आधार दिया है, जिससे हमें साहित्य को सामाजिक क्रिया का एक विशिष्ट पर अभिन्न अंग समझने में सुविधा हुई है। दूसरे ‘रसात्मक वाक्य ही काव्य है’, या ‘काव्य रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करता है’, या ‘साहित्य समाज का दर्पण है’, या ‘साहित्य जीवन की आलोचना है’ आदि भारतीय तथा पश्चात्य व्याख्याओं से कहीं अधिक व्यापक साहित्य की व्याख्या प्रगतिवाद ने की है। प्रगतिवादी व्याख्या के अनुसार कला या साहित्य वस्तु-सत्य (जिसे व्यक्तिगत और समाजगत, भौतिक और मानसिक, अन्तर और बाह्य सत्य के दोनों अंग द्वन्द्वात्मक रूप से विभिन्न अनुपातों में सम्मिलित रहते हैं) के किसी अंग को अनुभव के रूप में प्रतिबिम्बित करता है और यह प्रतिबिम्ब सक्रिय और गत्यात्मक होता है। साहित्य की प्रेषणीयता का प्रश्न तो आनुसंगिक है अर्थात् इस रूप में विचारणीय है कि वस्तुजगत के किसी अंग का अनुभव कला में किस प्रकार प्रतिबिम्बित होता है कि वह प्रेषणीय बन जाता है। प्रगतिवाद अपनी द्वन्द्वात्मक प्रणाली के अनुसार ही इसकी अवधारणा करता है और यह सिद्ध करता है कि विशेष या साक्षेप सत्य—जो व्यक्तिगत, समाजगत, वर्गगत या परम्परागत हो सकता है—और निरपेक्ष सत्य—जो सम्पूर्ण जीवन की चिरन्तनता का सत्य है—दोनों की द्वन्द्वजनित परस्परिता और अन्विति के द्वारा ही विशेष सामान्य बनता है और सामान्य एक नूतन सामंजस्य पाकर विशेष बनता है। इसी विशेष और सामान्य की द्वन्द्वात्मक

अन्विति से सौन्दर्य और जीवन के मूल्य बनते हैं, जिसके कारण मनुष्य के सामाजिक और व्यक्तिगत जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में कला और साहित्य का इतना आत्यन्तिक और स्थायी महत्त्व है। कला और साहित्य का यह महत्त्व नष्ट हो जाय यदि अपनी सीमा के अन्दर उसके विकास-क्रम की गति स्वतन्त्र न हो, अर्थात् साहित्य का अपना इतिहास न हो और वह केवल बाह्य परिस्थितियों (या कहे सामयिक रुचियों) के अनुसार ही प्रतिक्षण अपना रूप-रंग बदलता रहे। जहाँ यह सत्य है कि बाह्य परिस्थितियों से साहित्य अनेक स्वस्थ और अस्वस्थ प्रभाव ग्रहण करता है, वहाँ यह भी उतना ही सत्य है कि ये प्रभाव साहित्य की ऐतिहासिक परम्पराओं के माध्यम से जीवन के अग्रणीत सम्बन्धों को ग्रहण करके ही व्यक्त होते हैं और इस प्रकार एक ओर वे साहित्य की परम्परा को बदलते हैं तो दूसरी ओर साहित्य के इतिहास की तारतम्यता और सम्बद्धता को पुष्ट करके सामाजिक जीवन और व्यक्ति की चेतना को भी प्रभावित करते और बदलते हैं। कलावादी यदि पहले सत्य से इन्कार करते हैं तो कुत्सित समाजशास्त्रीयता का दल सत्य के दूसरे पहलू से आँखें मीच लेता है। प्रगतिवाद दोनों के दृष्टिकोणों को एकपक्षीय और एकांगी समझता है। प्रगतिवाद की ये कतिपय स्थापनाएँ महत्त्वपूर्ण हैं।

किसी समीक्षा-सिद्धान्त और पद्धति की सार्थकता मुख्यतः दो प्रश्नों के उत्तर पर निर्भर करती है। पहला प्रश्न यह कि क्या आलोचना आधुनिक साहित्य (जिसमें समकालीन साहित्य भी सम्मिलित है) का सही मूल्यांकन कर सकती है? अर्थात् क्या वह आधुनिक और समकालीन साहित्य में जो सामयिक रुचि और फेंशन (राजनीतिक अथवा अन्य) के अनुसार वास्तविकता का स्थूल और उथला परन्तु महत्त्वपूर्ण चित्रण है और वह जिसमें आधुनिक जीवन की वास्तविकता का इनना गहरा और व्यापक चित्रण हुआ है कि उसमें स्थायित्व के तत्त्व मौजूद हैं, इन दोनों को अलग करके बता सकती है और साहित्य कृति के विवेचन से उसमें उठायी समस्या का उथला और गहरा रूप सिद्ध कर सकती है? यह कार्य अत्यन्त कठिन है, क्योंकि वर्तमान में हमारी दृष्टि बहुत सकृचित और सीमित रहती है—वस्तुएँ, घटनाएँ, भावनाएँ, राग-द्वेष अपनी अति-निकटता के कारण सारे दृष्टि-पथ पर छा जाते हैं और निर्गुण स्वयं व्यक्तिगत या सामाजिक रूप से इन घटनाओं या भावनाओं से अपने को निर्लिप्त और निस्संग नहीं रख सकता; अतः जो उसे तत्काल महत्त्वपूर्ण लगता है वही स्थायी और सुन्दर भी लग सकता है। परन्तु इस कठिनाई के बावजूद समालोचक, पाठक या दृष्टा केवल अपने जीवन-काल के साहित्य के ही उन समस्त व्यक्तिगत और सामाजिक कारणों, प्रभावों और प्रेरणाओं से लगभग पूरी तरह अवगत हो सकता है जिन्होंने उस साहित्य के सृजन में योग दिया है और वह उनका सही मूल्यांकन करके साहित्य की गतिविधि

को प्रेरणा और नयी दिशा देने में सहायक बन सकता है। अतः कोई भी समीक्षा-सिद्धान्त आधुनिक साहित्य के मूल्यांकन के प्रश्न की उपेक्षा नहीं कर सकता।

दूसरा प्रश्न यह है कि क्या आलोचना प्राचीन साहित्य (बीते काल में रचे गये साहित्य) का सही मूल्यांकन कर सकती है? प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन में यह प्रश्न गौण है कि अमूक रचना में स्थायित्व के गुण हैं अथवा नहीं हैं। इस प्रश्न का उत्तर तो समय ही दे चुका होता है। कालिदास को महान् लेखक और उनकी रचनाओं को स्थायी साहित्य सिद्ध करने की चेष्टा निरर्थक है। परन्तु इस रहस्य का उद्घाटन करना अथवा उन तथ्यों का व्याख्या करना अवश्य सार्थक प्रयत्न है, जिनके कारण कालिदास की रचनाएँ आज भी हमें सौन्दर्य-बोध कराने में समर्थ हैं। 'आज भी हमें' से तात्पर्य आधुनिक काल की भाव-चेतना, संस्कार और परिस्थिति की अपेक्षा से है। इन तत्त्वों की व्याख्या का परिणाम निश्चय ही यह होगा कि आलोचक आधुनिक चेतना के अनुरूप कालिदास का सर्वांग पुनर्विवेचन करे। प्राचीन इसी प्रकार वर्तमान में अपने को पुनर्जीवित करता चलता है। इसी कारण इस मूल्यांकन में कालिदास के समकालीन समाज और उनके साहित्य पर पड़े प्रभावों के साथ-साथ उनकी कृतियों द्वारा परवर्ती समाज और साहित्य पर पड़े प्रभावों का विश्लेषण भी उतना ही आवश्यक है। तभी हम इन अग्रणीत प्रभावों के सम्बन्ध-सूत्रों को एकत्र कर उनकी शृंखला को ऐतिहासिक-क्रम में सजोकर कालिदास को आधुनिक वस्तु-सत्य की शृंखला से जोड़कर उनको सम्पूर्ण रूप से अपने लिए बोधगम्य बना सकते हैं, अर्थात् उनकी कृति के पूरे मूल्य प्राप्त कर सकते हैं। अन्यथा कालिदास की महत्ता की स्वीकारोक्ति मौखिक ही बनी रहेगी। अतः कोई भी समीक्षा-सिद्धान्त प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन के प्रश्न की उपेक्षा नहीं कर सकता।

निस्संदेह मनोवैज्ञानिक विचारधारा या कुत्सित समाजशास्त्रीयता, दोनों ही इस दृष्टि से एकांगी हैं। मनोवैज्ञानिक विचारधारा की समीक्षा की अन्तर्दृष्टि केवल आधुनिक और सामयिक साहित्य तक ही सीमित है, क्योंकि अधिक-से-अधिक आधुनिक लेखकों का ही मनोवैज्ञानिक अध्ययन किया जा सकता है, यद्यपि उसमें सामाजिक जीवन (बाह्य) के प्रभाव एक प्रकार से फिर भी छूट जाते हैं। प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन में उसकी गति नहीं के बराबर है, और यदि कभी इसका प्रयत्न किया गया है तो हास्यास्पद परिणाम निकले हैं। इस प्रकार कुत्सित समाजशास्त्रीयता केवल प्राचीन लेखकों का ही एक सीमा तक सही मूल्यांकन कर पाती है, यद्यपि इसमें भी अपने दृष्टिकोण की यान्त्रिकता के कारण वह लेखकों को इस वर्ग या उस वर्ग का लेखक सिद्ध करने की समस्या से ही अधिक जूझती है और अवसर के अनुकूल कतिपय पक्तियों के आधार पर ही उन्हें प्रगतिशील या प्रतिक्रियावादी सिद्ध करती रहती है।

आधुनिक साहित्य का मूल्यांकन करने में वह नितान्त असमर्थ है, क्योंकि वह किसी रचना के सामयिक महत्त्व को ही उसके स्थायी सौन्दर्य का पर्यायवाची स्वीकार करती आई है। वस्तुतः मनोवैज्ञानिक विचारधारा की रूचि उस उत्सुक अंधेड़ स्त्री के समान है जो दरवाजे के सुराख में से झाँककर किसी दम्पति के एकान्त व्यवहार को ही उनका सार्वजनिक और सामान्य व्यवहार घोषित करती फिरती है, और कुत्सित समाजशास्त्रीयता का दृष्टिकोण उस जासूस का-सा है जो किसी व्यक्ति के पीछे छाया की तरह लगकर यह नोट करता जाय कि वह किससे मिला, किसके यहाँ खाना खाया, किससे रुपये माँगे और बाज़ार से क्या खरीदकर लाया और फिर इसके आधार पर उस व्यक्ति के चरित्र पर एक रिपोर्ट तैयार करदे और फिर उसे इस तरह या उस तरह व्यवहार करने का आदेश दे। लेखकों के व्यक्तिगत या सामाजिक जीवन के बारे में दोनों विचारधाराओं की जिज्ञासा एक ही धरातल की है, यद्यपि उनकी मात्रा और दिशाओं में भेद है।

प्रगतिवाद यदि साहित्य का नया दृष्टिकोण है तो इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि समीक्षक साहित्यकार को कला-वस्तु या कला-रूप सम्बन्धी निर्देश दे। कलाकार स्वभावतः प्रगतिशील होता है, उसकी सृजन-चेष्टा बाह्य जीवन के अनुभव और सौन्दर्यमूलक प्रवृत्ति अर्थात् व्यवस्था, सामंजस्य और मुक्तिकामी निसर्ग चेष्टा से उत्प्रेरित होती है। कलाकृति मनुष्य के अनुभव और चेतना को अधिक व्यापक और गहरा बनाती है और इस प्रकार अधिक समन्वित मानव-मूल्यों का निर्माण करती है। अपने सस्कृति-विधायक रूप में कला या साहित्य स्वभावतः प्रगतिशील होता है। अतः एक कलाकार या उसकी कृति को 'प्रगतिवादी' होना जरूरी नहीं है, अर्थात् यह जरूरी नहीं है कि कलाकार प्रगतिवाद के सिद्धान्त को सामने रखकर रचना करे और अपनी रचना को उनका दृष्टान्त बनादे। ऐसा करना 'प्रेत और छाया' की प्रगतिवादी प्रतिकृति तैयार करना होगा।

चौथी आलोचना-पद्धति को हम व्यजनावादी या प्रभाववादी कह सकते हैं। यह केवल एक पद्धति है, विचारधारा नहीं, अतः साहित्य-समीक्षा के व्यापक सिद्धान्तों का निरूपण करना इस पद्धति की कार्य-सीमा से बाहर की वस्तु है। इस पद्धति में आलोचक-विशेष की रूचि के अनुसार प्रायः पूर्वोक्त तीनों विचारधाराओं के मिले-जुले सिद्धान्त प्रयोग में आते हैं। यह पद्धति आलोचना को विज्ञान की सीमा से हटाकर उसे कलात्मक अभिव्यक्ति का रूप देने का प्रयत्न करती है और इन्हीं सन्देह नहीं कि इस प्रकार की आलोचनाएँ बहुधा सुपाठ्य और चमत्कारपूर्ण होती हैं। उनमें भाषा का सौष्ठव, अभिव्यक्ति की सूक्ष्मता और कोमलता भी रहती है और यत्र तत्र साहित्य और कला के सम्बन्ध में 'विलक्षण रूप से मार्मिक सुझाव और निष्कर्ष भी

रहते हैं। परन्तु यह सब अन्य विचारधाराओं के असम्बद्ध प्रभावों के रूप में ही यत्र-तत्र बिखरे मिलते हैं। मूल्यांकन के कोई मौलिक प्रतिमान इस पद्धति के आलोचक—आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, नन्ददुलारे वाजपेयी, नगेन्द्र या शान्तिप्रिय द्विवेदी—ने निर्दिष्ट नहीं किये। वे यदा-कदा सार-सचय की भावना से (Eclectically) विभिन्न विचारधाराओं के समन्वय की ओर उन्मुख हुए हैं, परन्तु किसी व्यापक साहित्य-सिद्धान्त का प्रतिपादन उन्होंने नहीं किया है।

हिन्दी-आलोचना की विभिन्न विचारधाराओं और पद्धतियों के विश्लेषण से यह सिद्ध हो जाता है कि वे सभी किसी न किसी रूप में एकांगी हैं। अपनी सकुचित दृष्टि को लेकर प्राचीन समीक्षा-शास्त्र ही एक सीमा तक सम्पूर्ण कहा जा सकता है, परन्तु साहित्य के मूल्यांकन का व्यापक प्रश्न उससे अछूता ही रह जाता है। हमारे लिए इस दृष्टि से कुत्सित मनोवैज्ञानिकता या कुत्सित समाज-शास्त्रीयता की यांत्रिकता से मुक्त मनोविज्ञान और प्रगतिवाद के दृष्टिकोण ही महत्त्वपूर्ण हैं। मनोविज्ञान ने व्यक्तिगत दृष्टि से साहित्य के मूल्यों का निरूपण करने की चेष्टा की है। और प्रगतिवाद, जिसे यद्यपि निसर्गतः मनोवैज्ञानिक और सामाजिक दृष्टिकोणों का समन्वित दृष्टिकोण उपस्थित करना चाहिए था, अनेक कारणों से अभी तक साहित्य के सविधायक पक्ष पर जोर देकर उसके केवल सामाजिक मूल्यों का ही निर्धारण कर पाया है। इसका परिणाम यह हुआ है कि मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण साहित्य की प्रतीकवादी धारा का प्रतिनिधित्व कर रहा है तो प्रगतिवाद के नाम पर कुत्सित समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण प्रकृतिवादी धारा का। समालोचक इस तथ्य की ओर ध्यान नहीं दे रहे कि वस्तुतः दोनों धाराएँ एक दूसरे की स्वाभाविक प्रतिक्रिया के रूप में उत्पन्न हुई हैं और इसी कारण एक दूसरे की पूरक भी हैं। वे वस्तु-सत्य की एकांगी अभिव्यक्ति ही करती हैं। और जिस प्रकार अधिक व्यापक चेतना प्राप्त रचनाकार प्रकृतिवाद की स्थूल फोटोग्राफिक, यांत्रिक भौतिकवाद की कठोर कार्य-कारण पद्धति त्यागकर आधुनिक ज्ञान के आधार पर जीवन को एक तरंग-प्रवाह (Process) के रूप में ग्रहण करके साहित्य में मनुष्य के सामाजिक जीवन के संघर्षमय अनुभव के साथ-साथ उसके व्यक्तिगत (मनोवैज्ञानिक) संघर्ष की अनुभूतियों का सामंजस्य 'यथार्थवाद' की शैली के रूप में करने की चेष्टा कर रहे हैं, अर्थात् मनुष्य के सम्पूर्ण जीवन को साहित्य में प्रतिबिम्बित करने का प्रयत्न कर रहे हैं, उसी प्रकार क्लासिज्म और रोमाण्टिसिज्म या प्रतीकवाद और प्रकृतिवाद के समीक्षा-सिद्धान्तों की तरह ही प्रगतिवाद को केवल मूल्यांकन का एकांगी दृष्टिकोण बनकर ही नहीं रह जाना चाहिए बल्कि अपने प्रारम्भिक दावे के अनुसार इन दोनों दृष्टिकोणों का समन्वित रूप उपस्थित करना चाहिए, अन्यथा वह एक विशेष प्रकार के साहित्य का ही मूल्यांकन करने में समर्थ हो सकेगा, और दूसरी प्रकार के उच्चकोटि

के और महत्वपूर्ण साहित्य की अवहेलना करता जायगा। परन्तु इनका समन्वय इस रूप में असम्भव होगा कि दोनों के सार-भाग का एक समुच्चय तैयार कर दिया जाय, जैसा कि कई लेखकों ने यदाकदा सुझाया है। समुच्चय समन्वित नहीं है। समन्वित किसी दार्शनिक विचार—संयोजक-सूत्र में गुंथकर ही सम्भव है। प्रगतिवाद की विशेषता यही है कि उसने साहित्यालोचन को एक व्यापक और वैज्ञानिक जीवन-दर्शन का आधार दिया है।

हर प्रकार की आलोचनात्मक क्रिया मूलतः दार्शनिक होती है, क्योंकि वह वस्तुओं के परस्पर सम्बन्ध-सूत्रों का उद्घाटन और निरूपण करती है। साहित्यालोचक भी किसी कलाकृति और सम्पूर्ण मानव-जीवन के परस्पर सम्बन्ध का निर्णय करता है और इस सम्बन्ध का स्वरूप ही उस कलाकृति के मूल्य का स्वभाव, रूप, गुण और अनुपात निश्चित करता है।

आलोचना और दर्शन का सम्बन्ध इस स्थूल बात से भी प्रकट है कि पाश्चात्य दार्शनिक अफलातून से लेकर अरस्तू, सत टामस, स्पिनोजा, काट, हीगल, शोपनहॉवर, मार्क्स, ह्यूम, मिल, नीत्शे, 'क्रोचे, लेनिन, जॉन डीवी आदि प्राचीन और आधुनिक दार्शनिकों की कला-साहित्य विषयक स्थापनाएँ साहित्य-समीक्षा के सिद्धान्तों का प्रायः आधार बनती आई हैं। केवल इधर स्वच्छन्दतावादी (रोमाण्टिसिज्म) धारा के युग में आलोचना और दर्शन का सम्बन्ध एक प्रकार से टूट-सा गया था, परन्तु इस सम्बन्ध को पुनः स्थापित करने की अनिवार्यता प्रतीत हुई है। कारण स्पष्ट है। आलोचक एक निर्णेता है, उसका निर्णय उस समय तक एकांगी और त्रुटिपूर्ण रहेगा जब तक कि वह निर्णय उन सभी निर्णयों से प्रसंगित नहीं रखता जो जीवन की अन्य क्रियाओं द्वारा निर्दिष्ट हुए हैं, अर्थात् जो सम्पूर्ण जीवन की अपेक्षा में प्रसंगित नहीं हैं। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि व्यक्ति और समाज के लिए कला और साहित्य का क्या प्रयोजन, उपयोग और मूल्य है—एक विशिष्ट, स्थायी और महत्वपूर्ण मानव-क्रिया के रूप में—इसके प्रतिमानों का निर्धारण किया जाय, जिससे प्राचीन और आधुनिक साहित्य के ऐतिहासिक और विशेष रचनागत मूल्यों का आकलन हो सके। तभी साहित्य-समीक्षा एक विज्ञान—स्वतन्त्र विज्ञान—बन सकेगी। परन्तु यह तभी सम्भव है—इस तथ्य की पुनरावृत्ति आवश्यक है—जब साहित्य के मूल्यों का निर्णय अन्य सभी वैज्ञानिक निर्णयों से प्रसंगित तथा सम्बद्ध हो। अर्थात् जब एक विज्ञान के रूप में आलोचना अपने सजातीय अन्य विज्ञानों की उन गवेषणाओं और तथ्य-निरूपणा सामान्य स्थापनाओं से परिचित हो जो कम-से-कम संस्कृति, साहित्य और कला के प्रश्नों से सम्बन्ध रखती है। तभी अपनी नयी द्वन्द्वात्मक विचार-पद्धति के अनुसार वह उनके निष्कर्षों की अपेक्षा में अपने निष्कर्षों की निष्पत्ति कर सकती है। ये सजातीय विज्ञान, आधुनिक मनोविज्ञान, सांस्कृतिक

मानव-शास्त्र, समाज-शास्त्र और इतिहास है ।

एक साधारण चेतावनी देकर इस निबन्ध को समाप्त करना आवश्यक है । किसी एक विचारक के विचारों को हिन्दी-पाठकों के सामने पटककर यह बुराप्रह करना कि साहित्य 'यह है' या 'वह है'; उसका लक्ष्य, प्रयोजन, सविधायक कर्म या सौन्दर्य-मूल्य 'यह है' या 'वह है' वैज्ञानिक आलोचना का दृष्टिकोण नहीं हो सकता, और न सार-सचयन की भावना से किया गया विभिन्न दृष्टिकोणों का बलात् सयोग ही समन्वय कहा जा सकता है । इस चेतावनी की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि हिन्दी में इन दोनों प्रवृत्तियों का जोर है । इससे किसी लेखक की अहंकार-तुष्टि भले हो जाय, साहित्य को अपेक्षाकृत हानि ही अधिक होती है । समन्वय अवश्य होना चाहिए और मेरा विचार है कि प्रगतिवाद ने समन्वय के लिए व्यापक क्षेत्र तैयार किया है और उसमें एक समन्वित दृष्टिकोण के रूप में विकास करने की सम्भावनाएँ भी मौजूद हैं—परन्तु यह तभी सम्भव है जब प्राचीन और अर्वाचीन साहित्य-सिद्धान्तों द्वारा निरूपित तथ्यों को कोई वैज्ञानिक जीवन-दर्शन की पद्धति एक सूत्र में बाँधे—अर्थात् द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी पद्धति से ऐसा किया जाय । तभी एक सौन्दर्यमूलक सामाजिक दृष्टिकोण (Social Aesthetic) का विकास किया जा सकेगा और साहित्य के मूल्यांकन की वैज्ञानिक पद्धति निर्धारित की जा सकेगी ।

—अगस्त १९४६

हिन्दी-साहित्य की परम्परा में जीवन-सत्य

साहित्य का समाज से, अर्थात् समाज के जीवन से, गहरा सम्बन्ध है, कम से-कम इतनी बात तो सामान्य रूप से मानी जाती है। विवाद तभी उठ खड़ा होता है जब इस सम्बन्ध की सुनिश्चित रूप-रेखाये निर्धारित की जाती हैं। साहित्य समाज का दर्पण है, या साहित्य जीवन की आलोचना है, या जीवन की वास्तविकता का कलात्मक प्रतिबिम्ब है, इन विवाद-ग्रस्त परिभाषाओं पर निचार न करके, हमारे लिए इतना स्वीकार कर लेना ही यथेष्ट होगा कि चाहे जिस प्रकार का साहित्य हो—चाहे किसी जीवन-वृत्त को लेकर लिखा गया प्रबन्ध-काव्य हो, या नभ के तारों को लक्ष्य करके किसी गीति में अपने हृदय का श्रवसाद व्यक्त किया गया हो, या किसी हड़ताल का वर्णन करके न्याय की भावना को उभारा गया हो, या बच्चों के लिए परियों की कहानी हो और दिन भर के काम से थके-माँदे दफ्तर के बाबू के लिए 'माया' की कहानी या कोई जासूसी उपन्यास हो, या श्रुत वासनाओं से कुंठित पर सवेदनशील नवयुवक के लिए 'शेखर : एक जीवनी' जैसा उपन्यास हो, या वर्तमान जीवन में परिवर्तन की आकांक्षा रखने वाले चेतना-प्राप्त व्यक्ति के लिए प्रेमचन्द का 'गोदान' हो, उसमें जीवन के ही विविध अंगों की सुकृन अथवा विकृत रूप में अभिव्यक्ति मिलती है। यदि इतना स्पष्ट है तो हमें यह स्वीकार करने में कठिनाई न होगी कि साहित्य की परम्पराएँ भी जीवन-सत्य की ही अभिव्यक्ति करती हैं।

परन्तु साथ ही यह प्रश्न उठाना स्वाभाविक है कि साहित्य की परम्पराएँ बनती कैसे हैं ? सम्भव है यह बात आपको मनोरंजक लगे कि जब मैं विद्यार्थी था और मैंने पहली बार हिन्दी साहित्य का इतिहास पढ़ा तो मैं यह सोचकर हैरान रह गया कि साहित्य की हर परम्परा में कई पीढ़ियों के संकड़ों कवि थोड़ा-बहुत करके एक ही विषय पर पचास-सौ बरस तक एक-सी कविताएँ करते रहे। यह बात अवश्य थी कि किसी कवि में अधिक प्रतिभा थी, किसी में कम, जिससे उनके काव्य के धरातल में बड़ा अन्तर है, और यह भी सच है कि किसी एक परम्परा के सभी कवियों ने हमेशा एक ही छन्द सामान्य रूप से नहीं अपनाया तथा उनका शब्द-विन्यास भी भिन्न है और रूपक-उपमाएँ भी निराली और कहीं-कहीं मौलिक हैं। यद्यपि इस दृष्टि से भी उनमें गहरा साम्य मिलता है और इसी से रूपक, उपमा और प्रतीकों की परम्पराएँ भी बनी हैं, परन्तु इन बाह्य साम्यताओं और विभिन्नताओं के अतिरिक्त साहित्य की इन परम्पराओं

में एक दूसरे प्रकार का साम्य मिलता है जिसके कारण ही कोई रचना किसा परम्परा की कही जाती है। यह साम्य है उसकी आत्मा का, जिसको आधुनिक भाषा में काव्य की भाव-विचार-वस्तु, या कवि का विश्व-बोध कहेंगे। उस समय मेरे मन में बार-बार यह प्रश्न उठा करता था कि यदि व्यक्तिवादी आलोचको की बात सही मानी जाय कि 'कला कला के लिए' है और सामयिक सामाजिक जीवन से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है, तो फिर वीरगाथाएँ लिखने वाले, भक्ति-काव्य और रीति-काव्य की रचना करने वाले अग्रणी कवियों के सामने ऐसी कौन सी बाधयता थी जो उन्होंने अपने काल की काव्य-परम्परा के अनुसार ही काव्य-रचना की, और ऐसे कवि इने-गिने ही पैदा हुए जिन्होंने इन परम्पराओं से बाहर निकलकर कुछ लिखा हो? हमारे सामने ही छायावादी परम्परा का अन्त और प्रगतिवादी परम्परा का सूत्रपात हो रहा है, और इन दोनों काव्य-युगों की रचनाओं में अग्रणी कवियों में वैसा ही दृष्टि-साम्य मिलता है। आखिर ऐसा क्यों होता है?

हमारी पहली स्थापना से ही इस प्रश्न का भी उत्तर निकलता है। साहित्य की परम्पराएँ केवल इस कारण बनती हैं कि साहित्य में किसी न किसी रूप में जीवन-सत्य की ही अभिव्यक्ति होती है, और चूँकि मनुष्य का जीवन अर्थात् उसका रहन-सहन, उसके रस्म-रिवाज, उसके आचार-विचार, उसके न्याय और धर्म सम्बन्धी विचार और उसकी नैतिकता और राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक व्यवस्थाएँ रोज-रोज़ नहीं बदला करती, इस कारण इस चतुर्दिक वातावरण से प्रभावित मनुष्य के दृष्टिकोण की साहित्य में जो अभिव्यक्ति होती है वह भी तब तक थोड़ा-बहुत करके अपने को दुहराती चलती है जब तक कि जीवन में कोई मौलिक परिवर्तन न हो गया हो या जब तक रूढ़ियों में जकड़े हुए समाज का विकास इस सीमा तक अवरोध न हो गया हो कि लोग सामान्य रूप से मौलिक परिवर्तन की आकांक्षा करने लगे हो। इस प्रकार साहित्य की प्रत्येक परम्परा समाज के एक दीर्घकालीन अपेक्षाकृत स्थिर जीवन के सत्य को व्यक्त करती है। अतः किसी काल के सामाजिक जीवन का अध्ययन करने के लिए उस काल की साहित्य-परम्परा से परिचित होना आवश्यक है।

हिन्दी-साहित्य की परम्पराओं में हिन्दी-भाषी जनता के जीवन और उसकी विभिन्न भावनाओं की अभिव्यक्ति इतनी सुस्पष्ट और गहरी हुई है कि पाठक के आगे उसके जीवन के विकास-क्रम का इतिहास अपने आप चित्रित हो जाता है।

हिन्दी काव्य में वीर-गाथाओं की परम्परा साहित्य की सबसे प्राचीन परम्परा है और लगभग तीन-चार सौ वर्षों तक कवियों ने इसी परम्परा के अन्तर्गत प्रबन्ध-काव्य या वीर-गीत लिखे। इन ग्रन्थों को 'रासो' कहते हैं। इस काल की थोड़ी ही रचनाएँ प्राप्त हैं। परन्तु उसकी मुख्य-मुख्य रचनाओं, जैसे दलपतिविजय के 'खुमान

रासो', चन्दबरदाई के 'पृथ्वीराज रासो' या जगनिक के 'आल्हा खंड' आदि का अनुशीलन करें तो ज्ञात होगा कि इन वीर-गीतों और प्रबन्ध-काव्यों में उस समय के राजाओं के पराक्रम, उनके विजय-युद्धों और शत्रु-कन्या-हरण का विस्तृत चित्रण हुआ है। यद्यपि इन रचनाओं में आजकल के उपन्यासों की तरह सामाजिक जीवन के हर स्तर और वर्ग का विशद चित्रण नहीं हुआ है—और ऐसा सम्भव भी नहीं था क्योंकि राज-दरबारों के चारण-भाटों से यही अपेक्षा की जाती थी कि वे राजाओं के पराक्रम और वीरता का गुणगान करेंगे और युद्ध के अवसर पर उन्हें उत्साह दिलायेंगे—परन्तु इससे यह बात स्पष्ट है कि उस समय देश में छोटे-बड़े अनेक राजा थे, जो एक दूसरे से लड़ते रहते थे, और इस लड़ाई के दौरान में यदि मौका पाते थे तो एक दूसरे को लड़की या बहन का हरण करके विवाह कर लेते थे, अथवा केवल इतना जानना ही कि अमुक राजा के यहाँ एक सुन्दर लड़की है, युद्ध का विगुल बजाने के लिए पर्याप्त कारण होता था। निश्चय ही उन दिनों दरबारों के जीवन में निश्चिन्तता का वातावरण नहीं हो सकता। ऐसे समय में एक क्षत्रिय की नैतिकता क्या हो सकती है, 'आल्हा-खंड' के निम्न पद से स्पष्ट व्यक्त होती है—

“बारह बरिस लै कूकर जिए, औ तेरह लै जिए सियार।

बरिस अठारह छत्री जिए, आगे जीवन के धिक्कार ॥”

परन्तु इन वीर-गाथाओं की परम्परा देश में मुमलमानों की सत्ता स्थापित होते ही एक प्रकार से समाप्त हो गई। लोगों की जीवन-धारा बदल चकी थी, उस पर नये प्रभाव पड़े थे, नयी और अधिक बौद्धिक समस्याएँ उठ खड़ी हुई थीं, नयी चेतना जगी थी और जीवन के प्रति दृष्टिकोण में वस्तु-स्थिति से सामंजस्य पाने के लिए परिवर्तन की आवश्यकता का अनुभव होने लगा था। जीवन के व्यापक प्रश्नों पर सोचने के लिए जनता पहली बार बाध्य हुई थी, तब उसके ही बीच से कवि उत्पन्न हुए और उन्होंने नये जीवन-मूल्य निर्धारित किये, नयी नैतिकता का निर्माण किया। इन विशेष परिस्थितियों में हिन्दी-साहित्य में एक बहुत बड़ी और महान् साहित्य-परम्परा का सूत्र पात हुआ, जिसे हम भक्तिकाल के नाम से जानते हैं।

भक्तिकालीन काव्य-परम्परा को आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने चार शाखाओं में बाँटा है—ज्ञानाश्रयी शाखा, प्रेममार्गी (सुफी) शाखा, रामभक्ति शाखा और कृष्ण-भक्ति शाखा। व्यापक सामाजिक दृष्टि से इनमें ज्ञानाश्रयी शाखा की परम्परा का महत्त्व सबसे अधिक है, अर्थात् उसमें जीवन-सत्य की अभिव्यक्ति न केवल सबसे अधिक और स्पष्ट रूप में हुई है, वरन् अधिक उदार और सकल-मानवीय एकता के आदर्श की उसमें उदात्त प्रवृत्ति भी मिलती है। कबीर इस परम्परा के सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। यद्यपि कबीर से पहले अनेक सिद्धों और जोगियों की बातों में हिन्दू-मुस्लिम एकता का संदेश

दिया गया था और हिन्दू धर्म की जाति-वर्ण-भेद पर निर्भर आचरण-नियमबद्धता के विरुद्ध मनुष्यमात्र का बराबरी की घोषणा की गई थी, परन्तु कबीर पहले महाकवि और संत हैं जिन्होंने अपनी अटपटी वाणी में इस सदेश को विलक्षण गरिमा प्रदान करके जन-जन की वाणी बना दिया। ज्ञानाश्रयी परम्परा के भक्त कवि कबीर, रैदास और नानक की रचनाओं से यह स्पष्ट पता चलता है कि हिन्दू और मुसलमानों में आपस में उतना वैर-भाव नहीं था, जितना अपनी ही जातियों के दलित और उपेक्षित वर्गों के प्रति उनमें असहिष्णुता का भाव था। इसी कारण ये कवि कर्मकाण्डी पण्डितों और श्रेष्ठ-मुल्लों को निरन्तर खरी-खोटी सुना करके जनता में एकता और समानता के भाव का प्रचार करते रहे और हिन्दू-मुसलमानों के लिए उपासना का ऐसा स्वरूप निर्दिष्ट करते रहे जो दोनों को मान्य हो सके।

प्रेममार्गी शाखा की परम्परा कदाचित् ज्ञानमार्गी शाखा की प्रतिक्रिया के रूप में शुरू हुई या सूफी मत के प्रभाव के फैलने के कारण। जो भी कारण हो प्रेममार्गी कवियों ने, जिनमें कुतबन और जायसी प्रमुख हैं, भगवत्-प्रेम का वर्णन लौकिक प्रेम के रूपको के द्वारा किया है। इन वर्णनों में भी उस समय के जीवन की ही अभिव्यक्ति है। यद्यपि कवियों ने अन्व्यक्ति का प्रयोग किया है, परन्तु उन राजकुमारों और राजकुमारियों का मर्मस्पर्शी वर्णन जो प्रेम, विरह और मिलन के चक्र में फँसकर अपना पूरा जीवन बिता देते थे, यह सिद्ध करता है कि उस समय देश में अपेक्षाकृत अधिक शान्ति थी, गृह-युद्ध तो था ही नहीं और राजकुमारों को युद्ध-कला नहीं प्रेम-कला सीखने की अधिक जरूरत थी। दूसरी ओर ये रचनाएँ इस बात का भी परिणाम हैं कि उस समय भक्ति-भावना जोर पकड़ रही थी और लोग धर्म और भगवद्भक्ति को अधिक मानवीय प्रेम-गाथाओं के रूप में सरलतापूर्वक ग्रहण कर सकते थे। कबीर की बौद्धिकता की धारा उनके लिए अधिक प्रखर थी।

ज्ञानाश्रयी और प्रेममार्गी काव्य-परम्पराओं की विशेषता यह है कि वे साम्प्रदायिक नहीं थी, एक प्रकार से साम्प्रदायिक बंधनों को तोड़कर मानवमात्र की एकता की घोषणा करती थीं और उदार और व्यापक नैतिकता का प्रचार करती थीं। उनमें जिस जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति हुई है उसका स्पष्ट उद्देश्य हिन्दू-मुस्लिम एकता स्थापित करना और धार्मिक कट्टरता को मिटाना था। परन्तु इसके पश्चात् राम-भक्ति और कृष्ण-भक्ति की जिन साहित्य-परम्पराओं का सूत्रपात क्रमशः तुलसी और सूर ने किया वे व्यापक अर्थों में साम्प्रदायिक थी, अर्थात् उनमें पहली बार हिन्दुओं ने अपनी एकता के स्वरूप को पहचाना। परन्तु तुलसी, सूर या मीरा ने अपनी रचनाओं में मुसलमानों के विरुद्ध नहीं लिखा, अतः हिन्दुओं की यह चेतना मुस्लिम विरोधी नहीं थी, बल्कि अपने साम्प्रदायिक आदर्शों के आधार पर अपनी एकता पहचानकर

संगठित होने की आवश्यकता से उत्पन्न हुई थी। उस समय देश में मुगल शासन ने सामन्ती व्यवस्था को नये ढंग से संगठित किया था। ऐसी स्थिति में तुलसी की 'रामायण' और सूर का 'सूर-सागर' आदि रचनाएँ केवल भक्ति-भावना की सगुणोपासक प्रवृत्ति की ही अभिव्यक्ति नहीं करतीं, बल्कि उससे भी कहीं अधिक वे उन मानव-मूल्यों की सृष्टि करती हैं जिनके कारण मनुष्य का जीवन जीने योग्य बनता है। रामायण में व्यक्त भाई-भाई का स्नेह, पति-पत्नी का प्रेम, वीरता, त्याग, भक्त-वत्सलता आदि के उदाहरण उन मानव-मूल्यों की सृष्टि करते हैं जिनके लिए कबीर और दूसरे सत कवियों ने आन्दोलन किया था। सूर-सागर में व्यक्त वात्सल्य और गोपियों के निःछल प्रेम के वर्णन जीवन को सरस और मानवीय बनाने की प्रेरणा देते हैं। अतः भक्ति की इन दो परम्पराओं ने जीवन-सत्य की जितनी गहरी और सर्वांगीण अभिव्यक्ति की, वह अभूतपूर्व थी। सकीर्ण साम्प्रदायिक या धार्मिक दृष्टि से देखकर इन रचनाओं के साहित्यिक मूल्यों की बहुधा उपेक्षा की गई है। उनके साहित्यिक मूल्य, जिनके कारण वे अमर रचनाएँ हैं, उनको व्यापक मानवीय सहानुभूति के अन्दर निहित है। इस व्यापक मानवीय सहानुभूति को तुलसी-सूर ने अपने ग्रन्थों में सम्पूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति करके व्यक्त किया है। यही उनकी महत्ता है।

भक्ति-परम्परा के पश्चात् हिन्दी में एक ऐसी काव्य-परम्परा का सूत्रपात हुआ जो सामन्ती व्यवस्था के ह्रासकालीन विलासी राजाओं के दरबार में पनपी और वहीं तक सीमित भी रही। दरबारों का वातावरण इस बीच बहुत दूषित हो गया था। राजा विलासप्रिय थे और आमोद-प्रमोद के साधन जुटाने में ही जीवन की सार्थकता समझते थे। अतः वीर-गीतों या भक्ति-गीतों से उनका मनोरंजन नहीं हो पाता था। वे अनूठी और चमत्कारपूर्ण उक्तियों और नायक-नायिकाओं के सूक्ष्म भेदों का वर्णन करने वाली कविताओं को प्रोत्साहन दे रहे थे। फल यह हुआ कि एक ओर आचार्य केशवदास और फिर उनके पश्चात् सैकड़ों कवियों ने संस्कृत के लक्षण-ग्रन्थों के आधार पर रीति-ग्रन्थों की रचना की तो दूसरी ओर अगणित कवियों ने राजाओं का मनोरंजन करने के लिए शृङ्गार रस की अविरल धारा बहाई। अपने आश्रयदाता की रुचि के अनुकूल उन्होंने इलील और अश्लील का विचार छोड़कर शृङ्गार का मुक्त वर्णन किया है। बिहारी, मतिराम, देव, पद्माकर और धनानन्द आदि इस काव्य-परम्परा के प्रमुख कवि हैं। रीति-परम्परा के काव्य में विलासी जीवन की सूक्ष्म शृङ्गारिक रुचि की अभिव्यक्ति मिलती है, इससे अधिक जीवन के अन्य व्यापारों का चित्रण उसमें नहीं हुआ है।

रीति-परम्परा का अन्त होते-होते हिन्दी का आधुनिक युग शुरू हो जाता है। भारतेन्दु की पीढ़ी के साहित्य में हम जीवन की प्राधुनिक समस्याओं की अभिव्यक्ति

पाते हैं, समाज-सुधार की भावना ही उसकी प्रेरणा का केन्द्र है। परन्तु वास्तव में जो महत्त्वपूर्ण साहित्य-परम्परा रीति-काव्य के बाद हिन्दी में विकसित हुई वह छायावादी काव्य की परम्परा है। छायावादी काव्य में हम आधुनिक जीवन की विषमताओं के प्रति व्यक्ति के गहरे असन्तोष और मुक्ति-कामना की अभिव्यक्ति पाते हैं। वर्तमान जीवन का सारा अवसाद, निराशा, सकीर्णता, अनिश्चितता, समाज के सामन्ती बन्धनों की क्रूरता और व्यक्ति के आत्मविकास की सुविधाओं की स्वल्पता के विरुद्ध यह असन्तोष कभी-कभी इतनी तीव्र प्रतिक्रिया के रूप में प्रकट हुआ है कि कवि ने मुक्ति का अर्थ जीवन से पलायन करना ही माना है। परन्तु यत्र-तत्र इस असामाजिक दृष्टिकोण के बावजूद पसाद, निराला, पत, महादेवी, बच्चन की छायावादी काव्य-परम्परा ने आधुनिक जीवन के वस्तु-सत्य की जैसी गहरी और भासिक अभिव्यक्ति की है, वैसी प्रगतिशील साहित्य की अभिनवतम परम्परा अभी तक नहीं कर पाई है, यद्यपि प्रगतिशील साहित्य शोषित वर्गों के क्रान्तिकारी दृष्टिकोण से, केवल व्यक्ति ही नहीं बल्कि पूरे समाज के जीवन के सत्य का चित्रण करने का होसला लेकर उठा है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी-साहित्य की बड़ी-बड़ी परम्पराओं ने जीवन-सत्य की सर्वदा अभिव्यक्ति की है, यह दूसरी बात है कि वह सत्य कभी मनुष्यमात्र के व्यापक जीवन की एकता का हो या राज-दरबारों के सकुचित वातावरण का, या व्यक्ति की मनोवैज्ञानिक विसंगतियों का या भावी जीवन के लिए संघर्षरत शोषित मानवता का।

—जनवरी १९४७

हिन्दी-कविता में पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी

पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी संसार की हर भाषा की कविता में मिलते हैं, और अक्सर स्वतन्त्र रूप से वर्णन के विषय भी बने हैं। यह सब प्रकृति के ऐसे अङ्ग हैं जिनसे मनुष्य का साहचर्य बहुत पुराना है। प्रकृति के जड़ और चेतन दोनों अङ्गों से मनुष्य का संघर्ष आदिकाल से चला आ रहा है। इस संघर्ष के दौरान में मनुष्य ने प्रकृति के अनेक निगूढ़ रहस्यों को खोलकर, उसके नियमों को जानकर, उसके अनेक अङ्गों को विजित कर प्रकृति पर अपना क़ाबू ही नहीं बढ़ाया है बल्कि उसको अपने सामाजिक जीवन को उन्नत, समृद्ध और सश्लिष्ट बनाने में सहायक या साधन भी बनाया है। मनुष्य के पेचीदा और व्यापक सामाजिक जीवन की ज़रूरतें भी लम्बी-चौड़ी होती हैं। शुरू-शुरू में जब समाज की ज़रूरतें थोड़ी थी, उस समय भी मनुष्य ने जहाँ एक ओर अपने रहने-बसने के लिए जङ्गल काटे, मैदान साफ कर खेत बोये, वहाँ दूसरी ओर पशुओं को कब्जे में कर पालतू भी बनाया, ताकि वे मनुष्य के श्रम का कुछ भार उठा सकें। यह काम प्रकृति के साथ मनुष्य के चिरन्तन संघर्ष के अन्तर्गत ही आता है। जब तक प्रकृति के छोटे-मोटे रहस्य भी उसके लिए अज्ञेय थे और अपने चारों ओर के वातावरण पर उसका अधिकार कमज़ोर था, तब तक वह पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी की गतिविधि से भी भय खाता था और उनके प्रति श्रद्धालु था। इसी कारण प्रारम्भिक कविता में वृक्षों, वनों, पर्वतों और समुद्रों को उर्वरता और उत्पादन के देवताओं का निवास-स्थान, अनेक पशु-पक्षियों को उनका वाहन दिखाया गया है। इन देवताओं को रूष्ट न करने के लिए उनके निवास-स्थानों और वाहनो के प्रति भी श्रद्धा और भय का भाव दिखाया गया है। लेकिन ज्यों-ज्यों सामाजिक जीवन का विकास होता गया और मनुष्य का सामाजिक ज्ञान बढ़ता गया त्यों-त्यों प्रकृति के इन अङ्गों के प्रति श्रद्धामूलक भावना भी कम होती गई और उसके स्थान पर सामाजिक जीवन को तरोताज़ा, समृद्ध और खुशहाल बनाने में सहायता देने वाले प्रकृति के इन अङ्गों के प्रति मनुष्य में एक दूसरे ही भाव का उदय हुआ। वह उन्हें अब अपने सहचर और साथी के रूप में ग्रहण करने लगा और उनके साथ अपना मानवी रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करता गया। इसी कारण मनुष्य को उसमें सौन्दर्य के दर्शन होते आये हैं; क्योंकि सौन्दर्य की भावना का जन्म मनुष्य और प्रकृति के संघर्ष से पैदा हुए समाज-सम्बन्धों और सामाजिक क्रियाशीलता की चेतना से होता है,

और मनुष्य ने इस संघर्ष में अनेक पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षियों की सहायता लेकर उन्हें अपने समाज-सम्बन्धों का अङ्ग बना लिया है, और अब मनुष्य के चौबीस घण्टे के जीवन का वातावरण इनके बिना सोचा भी नहीं जा सकता। गाँवों में तो मनुष्य का वातावरण इनसे भी भरा रहता है। लेकिन बड़े-बड़े औद्योगिक नगरों में भी—चाहे कृत्रिम रूप से ही सही—मनुष्य ने उन्हें एकत्र किया है। उपयोग के लिए या अपनी श्रम-क्लान्ति मिटाने और मनोरञ्जन के लिए। नगर के अजायबघर या बोटैनिकल गार्डन सिर्फ़ इस बात का ही प्रदर्शन नहीं करते कि मनुष्य ने प्रकृति के किन-किन अङ्गों और प्राणियों को काबू में कर लिया है या उसकी ऊपरी अव्यवस्था को मिटाकर वह उसे व्यवस्था भी दे सकता है, बल्कि वे इस बात को भी सूचित करते हैं कि उनके प्रति मनुष्य का सहज आकर्षण है। वे उसके सामाजिक जीवन में सहायक रहे हैं और नगर की चहारदीवारी के बाहर आज भी सहायक हैं। प्रकृति के इन अङ्गों के साथ मनुष्य का साहचर्य जितना पुराना है उतना ही उनके प्रति उसका रागात्मक भाव भी पुराना है। और सामाजिक सम्बन्धों के परिवर्तन के साथ-साथ चाहे यह भाव बदलता गया हो, जिससे ससार की कविता में उनके प्रति विविध भावों की अभिव्यक्ति हुई है, लेकिन यह एक सत्य है कि मनुष्य के वातावरण के वे एक आवश्यक अङ्ग हैं और कोई भी कविता उनकी अवहेलना नहीं कर सकती।

यहाँ एक बात विचारणीय है। किसी भाषा की कविता किसी उस देश में ही होती है जहाँ पर उस भाषा के बोलने वाले रहते हैं, और उस देश की भौगोलिक स्थिति के कारण जो पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी वहाँ पाये जाते हैं, उन्हीं का वर्णन वहाँ की कविता में मिलता है। इस तरह अलग-अलग देशों में कुछ विशेष पशु-पक्षी, पेड़-पौधे, फल-फूल वहाँ की विशेषता बन जाते हैं, क्योंकि उनके निवासियों का उनके साथ नित्यप्रति का साहचर्य रहता है। भारत वनस्पति और पशु-पक्षियों का आलय है, इसलिए यहाँ की कविता में अनेक पेड़-पौधों और पशु-पक्षियों का वर्णन मिलता है। फारसी की कविता को यदि अपनी बुलबुल पर नाज़ है और अंग्रेज़ी को अपनी नाइटिङ्गेल, कू और लार्क पर तो हिन्दी कविता को शुक, सारिका और कोकिला का भी कम गौरव नहीं है।

हिन्दी भाषा आदि-भाषा नहीं है। वह संस्कृत-प्रभावित शौरसेनी, प्राकृत और अपभ्रंश से पैदा हुई है, और संस्कृत यहाँ के आर्यों की भाषा उस समय से रही है जब समाज का विकास अपने प्रारम्भिक काल में था। अतः संस्कृत की अनेक परम्पराएँ हिन्दी की प्रारम्भिक और मध्यकालीन कविता में ज्यों-की-त्यों ग्रहण की गईं, और कुछ का प्रभाव तो आधुनिक कविता में भी मौजूद है।

संस्कृत के कवियों ने प्रकृति का विविध रूप से वर्णन किया है। संस्कृत के

अनेक कवि प्रकृति के अनन्य पुजारी थे। वनो और उपवनो में रहकर वे प्रकृति की छटा देखकर तल्लीन होते थे, इसलिए उन्होंने जो प्राकृतिक वर्णन किया है उसमें सूक्ष्म निरीक्षण है। उस वर्णन में उन्होंने अपने अनुभव से देखे अनेक पशु, पक्षियों और फूलों का वर्णन किया है। लेकिन जब भारतीय सामन्ती समाज स्थायित्व पा गया और नियम और कानूनों से समाज की हर गतिविधि को बाँधा गया तो पेड़, पौधे, फूल, पशु, पक्षी जिनका वर्णन पहले के कवि स्वतन्त्र रूप से कर चुके थे, उनको उन्होंने नाम गिना-गिनाकर शृङ्गार के उद्दीपन की श्रेणी में रख दिया और बाकी अलङ्कार मात्र बना दिये। इससे वर्णन की परम्पराएँ बन गईं। जब हिन्दी-कविता का जन्म हुआ तब उसमें भी रीति-ग्रन्थों की शास्त्रीय परम्परा के अनुकूल ही पेड़-पौधों, पशु-पक्षियों का प्रयोग होने लगा। अपने अनुभव से जानकर वर्णन करना हिन्दी के कवियों ने जरूरी न समझा। दृश्यों का स्वतन्त्र चित्रण होना तो बिल्कुल ही बन्द हो गया। यहाँ तक कि हिन्दी के प्रबन्ध-काव्यों में भी वातावरण का चित्रण करने की जहाँ जरूरत पड़ी है वहाँ नाम गिनाकर ही काम चलाया गया है। अन्यथा सयोग या वियोग शृङ्गार के रूप में उनका प्रयोग हुआ है। जायसी के 'पद्मावत' में कई स्थलों पर प्रकृति का वस्तु-वर्णन बड़ा भावपूर्ण हुआ है, लेकिन उन्होंने भी परम्पराओं का पालन करते हुए पेड़, पशु, पक्षियों के नाम गिनाये हैं और उनसे उद्दीपन का काम लिया है। उन्होंने 'पद्मावत' में इतने फल-फूलों, पेड़-पौधों और पशु-पक्षियों का उल्लेख किया है कि उनका गिनना काफी मुश्किल काम है। तुलसीदास जी ने भी परम्परा का पालन किया है, लेकिन वे प्रकृति-चित्रण को एक आध्यात्मिक या नैतिक पुट दे देते थे। इसके अतिरिक्त जहाँ उन्होंने वातावरण का वर्णन किया है वहाँ उन्होंने पशु-पक्षियों, पेड़-पौधों के अन्दर भी इस गुण की अवस्थिति की है कि वह राम या उनके भक्तों के कार्य-व्यापारों के प्रति सहानुभूति रखते थे। जब राम बन को जाने लगे तो अयोध्या के हाथी, घोड़े, हिरन, पशु, पपीहा, मोर, कोयल, तोता, मैना, सारस, चकोर आदि जीव, लताएँ और पेड़ वियोग में विकल होकर चित्र की भाँति खड़े रह गये। पम्पा सरोवर का वर्णन और किष्किन्धाकाण्ड के वर्षा और शरद ऋतु के वर्णनों में उन्होंने उपमा द्वारा साधर्म्य स्थापित करते हुए कुछ नैतिक और धार्मिक विचारों का ही पिष्टपेषण किया है, प्रकृति का स्वतन्त्र वर्णन नहीं। इसी तरह उन्होंने सुन्दरता के प्रतीक उपमानों का भी मुक्त रूप से प्रयोग किया है।

लेकिन पहले की हिन्दी की मुक्तक रचनाओं में तो वर्णन-परम्परा के साथ ऐसा खिलवाड़ किया गया कि रीतिकाल के जिस कवि को देखिये वही सयोग या वियोग-शृङ्गार के उद्दीपन के लिए पेड़-पौधों, फूल, पशु-पक्षियों को हर्ष या विषाद की भूमि। देकर उनसे कवायद करा रहा है, या नायक-नायिका के सौन्दर्य-वर्णन में उपमान बनाकर

उनकी झड़ी लगा रहा है। प्राधुनिक हिन्दी-कविता में यह प्रवृत्ति, एक-आध अंश में अभी तक चली जा रही है। महादेवी जी के काव्य में इन चीजों का वर्णन अधिकतर विप्रलम्भ शृङ्गार के उद्दीपन के रूप में ही होता है। पन्त जी या दो-एक और कवियों में ही प्रकृति-निरीक्षण की प्रवृत्ति दिखाई पड़ी है। इस प्रकार प्रकृति के जो अङ्ग सामाजिक जीवन के उपयोगी भाग थे वे अब तक की हिन्दी-कविता में अलङ्कार बनकर या उसके भावों के उद्दीपनमात्र बनकर आये। उनका स्वतन्त्र अस्तित्व, जिसके कारण वे हमारे सहचर या सहयोगी हैं, कविता में लेशमात्र ही स्वीकार किया गया।

पहले कहा जा चुका है कि पेड़, फूल, पशु, पक्षियों के बारे में संस्कृत की कविता से ली गई परम्पराएँ ही हिन्दी की कविता में ग्रहण की गईं। यह परम्पराएँ क्या हैं और इनका आधार क्या है? कुछ का आधार पौराणिक है, कुछ का अध-विश्वास और कुछ का साधर्म्य। पौराणिक कवि-प्रसिद्धियों के अनुसार, भिन्न-भिन्न पशु भिन्न-भिन्न देवताओं के वाहन के रूप में स्वीकार किये गये हैं। जैसे अश्व राम और उनके भाइयों का, उच्चैःश्रवा नाम का घोड़ा सूर्य का, ऐरावत हाथी इन्द्र का, नान्दी शिव का, महिष दमराज का, श्वान भैरव का, मकर वरुण का, गरुड विष्णु का, मोर कार्तिकेय का और मूषक गणेश का वाहन हैं। रामायण, सूरसागर, महाभारत जैसे पौराणिक विषयों को लेकर चलने वाले काव्य-ग्रन्थों में देवताओं के इन पशु-पक्षी वाहनों का उल्लेख प्रसंगानुसार होता आया, और उनके पौराणिक महत्त्व के अनुकूल ही उनके प्रति श्रद्धा भी दिखाई गई है। वृक्षों के बारे में कालिदास के 'मेघदूत' और राजशेखर की 'काव्य-मीमांसा' में अनेक कवि-प्रसिद्धियों का उल्लेख है जैसे कि सुन्दरियों के पदाघात से अशोक, आलिंगन से कुर्वक, मृदुहास से चम्पक, नृत्य से कर्णकार आदि कुसुमित हो जाते हैं। लेकिन हिन्दी की कविता ने इस परम्परा को ग्रहण नहीं किया, क्योंकि जिन परिस्थितियों में हिन्दी की कविता का जन्म हुआ उनमें मनावीय प्रेम-गाथाओं के लिए अवकाश न था। चातक, चकोर और चक्रवाक् पक्षियों के बारे में भी कवि-प्रसिद्धियाँ हैं। चातक केवल स्वाति बूंद ही पीता है। चाहे जितनी घनघोर वर्षा हो या नदी-तालाब भरे हो वह प्यासा ही बना रहता है और स्वाति बूंद के बिना पी-पी की रट लगाकर अपने प्राण गुँवा देता है। चकोर को चाँदनी प्रिय है। वह उसी का पान करता है, और जब चन्द्रमा नहीं रहता तब वह व्याकुल तड़पता रहता है। चक्रवाक् पक्षी का जाँड़ा दिनभर तो साथ रहता है लेकिन रात को अलग हो जाता है। वियोग-शृङ्गार के वर्णन में इन पक्षियों की उपमा देना हिन्दी कवियों की परम्परा रही है, और वे उद्दीपन के रूप में भी लाये गये हैं। जायसी, तुलसी, सूर से लेकर बाबू मैथिलीशरण गुप्त तक के काव्यों में इन पक्षियों का बहुलता से प्रयोग हुआ है।

फूलों के बारे में भी कुछ कवि-प्रसिद्धियाँ हैं। जैसे कुमुद दिन में विकसित नहीं होता, अर्थात् उसे चाँदनी ही प्रिय है; या कमल दिन में ही खिलता है, यानी उसे रात्रि प्रिय नहीं है और सूर्य के आगमन से उसका हृदय खिल उठता है। नायक-नायिका के हर्ष-विषाद के वर्णन में कुमुद और कमल के इन गुणों की उपमाएँ यत्र-तत्र-सर्वत्र देखने को मिलती हैं।

अलकारों के रूप में तो पुष्पों की खास तौर पर खूब खींचातानी हुई है। नारी शरीर के विभिन्न अंगों के उपमेय ढँढ़ने में कवियों और आचार्यों ने बड़े सूक्ष्म निरीक्षण का परिचय दिया है। यह उपमेय नारी-शरीर के अपेक्षित गुणों से साधर्म्य रखने वाले फल-फूल हैं। जायसी, सूर और तुलसी में तो इनका प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ ही है लेकिन रीतिकालीन कविता में उनकी भंडी लगाई गई है। जहाँ स्त्री के रंग की ज़रूरत पड़ी वहाँ चम्पा और केतकी, मुखमंडल के लिए कमल, नेत्रों के लिए नील कमल, खजन और चकोर; अंधरो के लिए बन्धूक पुष्प; दाँतों के लिए कुन्दकली; बाँहों के लिए मृगाल नाल; हाथों के लिए पद्म; वक्षों के लिए कमल, चक्रवाक; उर के लिए कदली-स्तम्भ; चरणों के लिए कमल आदि उपमाएँ पेश कर दीं। इनमें से बहुत से उपमान पुष्पों के सौन्दर्य-वर्णन में भी आते हैं। हिन्दी-कविता में कमल के फूल का सबसे अधिक महत्त्व है। शरीर के हर अंग की उपमा उससे दी गई है; ऐसे स्थल भी मिलते हैं जहाँ एक ही पंक्ति में उससे चार-चार उपमानों की कवायद कराई गई है जैसे 'नवकज-लोचन कज-मुख कर-कंज पद-कजारुणम्'।

हिन्दी के प्रबन्ध-काव्यों में पेड़-पौधों, पशु-पक्षियों और फूलों का एक और परम्परा के अन्तर्गत वर्णन हुआ है, और वह परम्परा है उनके शुभ-अशुभ लक्षणों की। किसी उत्सव का वातावरण दिखाने के लिए अशोक, आम, मौलशी, बेल, कदली, चन्दन आदि वृक्षों; कमल, चम्पक, शेफाली, मालती आदि फूलों; गौ, गज, अश्व, मृग आदि पशुओं, हंस, मोर, भारद्वाज, नीलकण्ठ, कोकिल, खजन, शुक, भुजंग, कबूतर, पिङ्गी आदि पक्षियों की उपस्थिति दिखाई जाती है। किसी दुर्घटना की पूर्व सूचना देने या उसके बाद का वातावरण दिखाने के लिए नीम, बबूल, बेर, इमली आदि अपशकुन-सूचक पेड़ों का नाम लिया जाता है, पशुओं में बिल्ली, कुत्ता, लोमड़ी, गीदड़, नेवला, भेसा, बन्दर, साँही, स्यार और पक्षियों में उल्लू, चील, गिद्ध, बाज आदि आते हैं।

अब तब हमने पेड़-पौधों, फूल, पशु-पक्षियों के वर्णन की परम्पराओं का जिक्र ही ज्यादा किया है। क्योंकि मेरा उद्देश्य यह बताना था कि हिन्दी की कविता में उनका वर्णन किस रूप में हुआ है और उनका क्या महत्त्व है। महत्त्व होने से ही कवि-प्रसिद्धियाँ और परम्पराएँ बनती हैं, इसलिए उन्हें समझ लेना जरूरी था।

आजकल की छायावादी या प्रगतिवादी कविता ने इन परम्पराओं को या तो

छोड़ ही दिया है या हेर-फेर करके अपनाया है। छायावादी कवियों ने बहुत हद तक उद्दीपन के रूप में ही प्रकृति के इन अंगों का वर्णन किया है, लेकिन उसमें नायक या नायिका का स्थान कवि ने स्वयं ले लिया है। दूसरे, चूंकि छायावादी कविता समाज के प्रति व्यक्ति के मुक्तिकामी असन्तोष की कविता है और व्यक्ति की स्वतन्त्रता की घोषणा करती है, इसलिए उसमें प्रकृति का स्वतन्त्र चित्रण भी हुआ है जिसमें प्रकृति को ही आलम्बन माना गया है।

आधुनिक कविता में पाश्चात्य सम.ज के सम्पर्क में आने से कई नये पुष्पो और वृक्षों का वर्णन होने लगा है, लेकिन अपरिचित होने के कारण कविता में उनका कोई महत्त्व नहीं हो पाया है। यह विचारणीय है कि हमारे अधिकांश कवि नगरों में रहते हैं, और उनका ग्राम-जीवन से ऐसा-वैसा ही सम्बन्ध है। इसलिए उनकी कविता में पशुओं का वर्णन नहीं के बराबर है और वृक्षों का उल्लेख भी कम होता जा रहा है। पुष्पों में भी उन्हीं का उल्लेख ज्यादा रहता है जो नगर में यत्न से लगाये बगीचों और पार्कों में मिलते हैं। पन्त जी ने 'ग्राम्या' में गाँवों में मिलने वाले बहुत से पेड़-पौधों और पक्षियों का वर्णन किया है। लेकिन ऐसे वर्णन बहुत कम हैं। तो भी छायावादी और प्रगतिशील कविता की सहज प्रवृत्ति प्रकृति का निरीक्षण करने की ओर है, यद्यपि इस निरीक्षण में शहरीपन ही ज्यादा है। इसलिए जब तक हमारे कवि विशाल प्रकृति को एक झरोखे से देखने की आदत छोड़कर उसे उसके बड़े आँगन में घुसकर नहीं देखेंगे तब तक वे उसके उन अंगों, उन पेड़-पौधों और पशु-पक्षियों का ऐसा व्यापक वर्णन नहीं कर सकते जिसमें हमारे सामाजिक जीवन को समृद्ध बनाने वाले इन सहचरों का उनके नये उपयोगों की दृष्टि से सम्पूर्ण सौन्दर्य प्रकट हो सके और वे हमारे राग-तन्तुओं को छूकर हमें तल्लीन कर सकें।

—नवम्बर १९४१

हिन्दी का नया आख्यान साहित्य और मनोविश्लेषण

साहित्य और कला जीवन-वास्तव को मूर्त और वैविध्यपूर्ण ढंग से प्रतिबिम्बित करती है। जीवन वास्तव के अन्तर्गत व्यक्ति का सम्पूर्ण अन्तर्बाह्य जीवन आ जाता है। कला का यह सामान्य धर्म रहा है। आदिकाल से श्रेष्ठ कलाकार वस्तु-न्मुखी रहे हैं, या कहें कि वस्तुन्मुखी कलाकार की महानता प्राप्त कर सके हैं। उन्होंने समाज-वास्तव के साथ ही साथ अंगारिरूप में मनुष्य के मनोवैज्ञानिक सत्य को भी प्रतिबिम्बित किया है। आख्यान साहित्य में विशेष रूप से श्रेष्ठ कलाकारों ने अपने युग और समाज की इतिहास निर्दिष्ट केन्द्रीय समस्याओं का कलात्मक उद्घाटन किया है और साथ ही उन समस्याओं से जूझने वाले पात्रों की विशिष्ट मानसिक प्रतिक्रियाओं का भी गहरा और मार्मिक चित्रण किया है। जीवन-वास्तव के ये दोनों पक्ष हैं। मानव-जीवन के इस संपूर्ण अन्तर और बाह्य सत्य को प्रतिबिम्बित करके ही कोई रचना कलाकृति बनती है और मानव-जीवन में निहित संभावनाओं को उद्घाटित कर पाती है। सार्थक और सर्वजन-सवेद्य होती है। कला की इस यथार्थवादी परम्परा का सम्यक विकास करके ही डिकन्स हार्डी, बाल्ज़क, ताँल्लताय, तुर्गनेव, रवीन्द्रनाथ, शरत्, गोकर्ण आदि कलाकारों की श्रेणी में आ सके हैं।

किन्तु फ्रायड ने कला की इस ऐतिहासिक यथार्थवादी परम्परा को उलटकर एक मनोवैज्ञानिक सौन्दर्य सिद्धान्त की स्थापना की। उसके अनुसार कला एक विक्षिप्त और विक्षुब्ध मानस की उपज है। कलाकार एक अभिशप्त व्यक्ति है जो प्रवृत्ति से ही अन्तर्मुखी होता है। वह समाज में अपना सामंजस्य पाने में असमर्थ रहता है, इसलिए यथार्थ से पलायन करके वह अपने कल्पनालोक में शरण लेता है। वह यश, प्रभुता, धन और स्त्रियों का प्रेम पाना चाहता है, किन्तु उसके पास साधन नहीं होते। साधारण विक्षिप्त तो इन काम्य वस्तुओं के दिवा-स्वप्न देखकर ही परितुष्ट हो रहता है, पर कलाकार का अन्तःकोष इतना विपन्न और रिक्त नहीं होता। वह अपने दिवा-स्वप्नों को मूर्त अभिव्यक्ति देना जानता है। वह उनका उदात्तीकरण कर लेता है जिसके पीछे व्यक्ति-स्वर छिप जाता है और ये दिवास्वप्न सब के लिए सुखदायी बन जाते हैं। फ्रायड के अनुसार कल्पना-जगत से पुनः यथार्थजगत की ओर लौटने का पथ ही कला है। कला जीवन-वास्तव को नहीं, बल्कि व्यक्ति के दिवा-स्वप्नों को ही प्रतिबिम्बित करती है। कलाकार में कुछ ऐसी रहस्यशक्ति होती है जो व्यक्ति मानस

की इन प्रतिक्रियाओं को आकर्षक रूप प्रदान कर देती है कि वे चाहे कितनी असा-
माजिक और अनैतिक क्यों न हों, उनमें सौन्दर्य का गुण पैदा हो जाता है और उसके
रसास्वादन से व्यक्तियों के अहं के बीच की दीवारें ढह जाती हैं । सब के अहं एक
सामूहिक अहं के रूप में सहित हो जाते हैं, मानसिक तनाव ढीले पड़ जाते हैं और
पाठको या दृष्टाओं को एक उच्चकोटि का सुख प्राप्त होता है । लेखक को अपनी जगह
यश, प्रभुता, धन और स्त्री-प्रेम का लाभ हो जाता है । यह तो हुआ कला-सर्जन की
प्रक्रिया का प्रायःडीय विश्लेषण ।

किन्तु इस से अधिक महत्वपूर्ण फ्रायड का मनोविश्लेषण का सिद्धान्त है ।
वह व्यक्ति की चेतना के तीन स्तर स्वीकार करता है । पहला स्तर 'इड' (Id) का
है जो हमारे व्यक्तित्व का निगूढ़ और अज्ञात जैवी क्षेत्र है । यह नकारात्मक,
अराजक, उच्छृंखल आवेगों का खौलता कुण्ड है । नियम, तर्क और विचार से शून्य,
काल-देश की मर्यादाओं से अनभिज्ञ, अपरिवर्तनीय, सत्यासत्य और पाप-पुण्य की
नैतिक धारणाओं से उदासीन, यह स्तर केवल आदिम शक्ति का चिरतन स्रोत है ।
केवल 'सुख-सिद्धान्त' ही इसका निर्देशक है । दूसरा स्तर 'अहं' का है जो सुख-सिद्धान्त
को त्यागकर 'यथार्थ' सिद्धान्त को अपनाता है । अर्थात् वह सामाजिक है । विचार,
स्मृति और अनुभव की मध्यस्थता से वह सगठन, नियम, संयम आदि का परिपालन
करता है और सत्य-असत्य का भेद करने में समर्थ है । तीसरा स्तर 'सुपर-ईगो'
(Super-Ego) का है । सुपर-ईगो, आत्म-निरीक्षण, अन्तःकरण, नैतिक धारणाओं,
सामाजिक आदर्शवाद एवं जीवन की उच्चतर अभिलाषाएँ लेकर पूर्णता की ओर
उन्मुख व्यक्ति की चेष्टाओं का प्रतीक है । किन्तु प्रत्येक व्यक्ति की चेतना सुपर-ईगो
के आत्मत्यागी, समाजोन्मुखी घरातल तक ऊँची नहीं उठ पाती, क्योंकि चेतना का
ऐसा उदात्त सस्कार तभी संभव है जब व्यक्ति पूर्ण रूप से अपने सामाजिक जीवन में
सामंजस्य पा जाये । प्रायः होता यह है कि बाल्यकाल की क्षुधा-काम की अन्ध-वृत्तियाँ
सामाजिक वर्जनाओं से कृण्ठित होकर व्यक्ति की चेतना के विकास को किसी मध्य-
स्तर पर ही जड़ीभूत कर देती हैं, जिस से 'ओडीपस कॉम्प्लेक्स' अर्थात् पिता के प्रति
शत्रुभाव; स्वरति अर्थात् अपने शरीर के प्रति मोह या हीन भावना जैसी अनेक
मानसिक विकृतियाँ उत्पन्न हो जाती हैं । फ्रायड का मनोविश्लेषण-शास्त्र व्यक्ति की
मानसिक विकृतियों के अध्ययन और निराकरण की एक मनोवैज्ञानिक चिकित्सा-
प्रणाली है । इसकी वैज्ञानिकता के बारे में विद्वानों में गम्भीर मतभेद है । जीवन की
वास्तविकता केवल इतनी ही नहीं है । मानसिक दृष्टि से स्वस्थ और पूर्णतः विकसित
व्यक्ति भी आज के वर्ग-समाज में पूर्ण सामंजस्य पाने और अपनी क्षमताओं का
विकास करने में असमर्थ है । वस्तुतः इस असामंजस्य की जड़ें अधिक गहरी हैं, और

उनका मनोवैज्ञानिक निदान ही पर्याप्त नहीं है।

इस व्यापक तथ्य की अवहेलना करके अनेक उपन्यासकारों ने फ्रायडीय मनो-विश्लेषण को ही ध्रुव-सत्य मान लिया है। वे अपनी रचनाओं में वास्तविकता को प्रतिबिम्बित न करके व्यक्तिमानस की वासनाजनित कुंठाओं को ही रूपायित करते हैं। एक प्रकार से ये रचनाएँ फ्रायडीय मनोविज्ञान के कथा-रूप में दृष्टान्त उपस्थित करती हैं। उनमें ऐसे अभिशप्त पात्रों का चित्रण किया जाता है जो आत्मनिष्ठ, असामाजिक और अनैतिक हैं। इस प्रवृत्ति को तार्किक औचित्य प्रदान करने के लिए कहा जाता है कि कला के क्रमिक विकास की दृष्टि से नये उपन्यासों में वृत्त और चरित्र-चित्रण के स्थान पर लेखक का दृष्टिकोण ही अधिक महत्वपूर्ण हो गया है, क्योंकि जीवन की जटिलता बढ़ गई है और विज्ञान की ईजादों और युद्धों की विभी-षिकाओं ने जीवन के प्रति मनुष्य में अनास्था और अनिश्चितता की भावना भर दी है। नये आख्यानो में मानव-उद्योग और नियति का संघर्ष महत्वपूर्ण नहीं रहा, क्योंकि व्यक्ति का मानस ही एक परिस्थिति बन गया है जहाँ वासनाओं और विचारों का संघर्ष अविराम जारी है। व्यक्तिमानस का यह अन्तर्द्वन्द्व ही नये उपन्यासों की विषय-वस्तु है। इसे चित्रित करने में ही कला की सार्थकता है। इसलिए नये उपन्यासों में प्रतिनिधि मानव-चरित्रों (टाइप्स) के स्थान पर विशिष्ट मानसिक प्रतिक्रियाओं का ही चित्रण होता है। पुराने ढंग के उपन्यासों में यदि समाज-विश्लेषण होता है तो आधुनिक उपन्यासों में व्यक्ति का मनोविश्लेषण होता है। यह नये-पुराने का भेद वस्तुतः कृत्रिम है और यह सारा तर्क फ्रायड के कल्पना-जन्य दिवास्वप्नों को प्रतिबिम्बित करने वाले कला-सिद्धान्त का ही रूपान्तर मात्र है। इसलिए स्पष्ट है कि यदि जीवन-वास्तव को रूपायित करने का प्रयत्न ही न रहे तो लेखक अनिवार्यतः रूप और टेकनीक के माध्यम से स्वयं अपने ही जीवन-वृत्त को लेकर मनोविश्लेषण में प्रवृत्त होंगे और अपने अनुरूप पात्रों के प्रति मोहासक्त होकर उनके अहंकारी, बायित्व-हीन, अनैतिक और स्वेच्छाचारी आचरण को उनकी अभिशप्त आत्मा का परिणाम सिद्ध करके उन्हें अतिरिक्त महिमा से मण्डित करेंगे। हिन्दी के नये आख्यान साहित्य में जहाँ मनोविश्लेषण है, वहाँ यह प्रवृत्ति भी है और आत्म-चरितात्मक उपन्यासों की संख्या बढ़ती जा रही है।

इस दृष्टि से लिखे गये उपन्यासों के बारे में एक बात और विचारणीय है। वह यह कि उनकी मनोविश्लेषणात्मक प्रवृत्ति हमारे अपने राष्ट्रीय जीवन के ह्रास-विकास की वास्तविक परिस्थितियों से उतनी प्रभावित नहीं है, जितनी कि वह एक विशेष पाश्चात्य धारा का अनुकरण है। विज्ञान की ईजादों और युद्धों की विभी-षिकाओं ने हमारे सामाजिक जीवन को झुकझोरा और बदला अवश्य है, लेकिन राष्ट्रीय

चेतना और राष्ट्रीय आन्दोलन की व्यापकता के कारण लोग संबलहीन होने की भावना से कभी आक्रान्त नहीं हो पाये । प्रत्युत यहाँ के बुद्धिजीवी अधिकांशतः जर्जर सामन्ती समाज-सम्बन्धों और अंग्रेजी साम्राज्य की गुलामी से मुक्ति पाने के लिए आमूल परिवर्तन के आकांक्षी रहे हैं, और अपने देश के सर्वतोमुखी पुनर्निर्माण में भाग लेने के लिए युद्ध के विरोधी और समता, शान्ति और जनवाद के समर्थक रहे हैं । हमारे राष्ट्रीय जीवन की विशिष्ट परिस्थितियों में व्यष्टि और समष्टि का अन्त-विरोध हमारे उदारचेता मनीषियों को कृत्रिम और कल्पित ही लगा है । दोनों के सामंजस्य और समन्वय में ही रवीन्द्र, शरत् और प्रेमचन्द ने युग-सत्य के दर्शन किये । मनुष्य में उनकी अटूट आस्था और न्याय, समता, शान्ति पर आधारित जीवनादर्शों और उज्ज्वल भविष्य में उनके अदम्य विश्वास का यही कारण है । लेकिन पाश्चात्य सभ्यता, जिसका तात्पर्य वस्तुतः यूरोप के साम्राज्यवादी-पूँजीवादी देशों की सभ्यता है, इस युग में ह्रासोन्मुखी और विघटनशील है । वहाँ के मध्यवर्गीय विचारकों और लेखकों के हृदय में पहले महायुद्ध के बाद से ही एक मरणान्तक भय व्याप्त रहा है—क्या अन्त आ गया ? पाश्चात्य सभ्यता (साम्राज्यवादी उपजीवी सभ्यता) का विघटन हो रहा है, एशियाई आदिम और बर्बर सभ्यताएँ (अपने राष्ट्रीय आन्दोलनों की सफलताओं के कारण, जिनमें रूस की समाजवादी क्रान्ति, भारत का असहयोग आन्दोलन और चीन का राष्ट्रीय युद्ध भी सम्मिलित है) सिर उठा रही हैं और उन्होंने पाश्चात्य सभ्यता के विरुद्ध अभियान कर दिया है—तो क्या इस उथल-पुथल, क्रान्ति और अराजकता में अब पाश्चात्य सभ्यता का कुछ भी शेष नहीं रहेगा ? हेनरी जेम्स इस अराजकता को सार्वभौम मानकर विश्वासघात की भावना—यहूदा कॉम्प्लेक्स—से पीड़ित था । हर्मन हेस, पॉल वलेरी, ऑसबल्ड स्पेंगलर और टी एस ईलियट पाश्चात्य जीवन में छापी अनिश्चितता और आध्यात्मिक शून्यता की भावना से आक्रान्त हो गये । उन्होंने अपनी कृतियों द्वारा जनतन्त्र को कोसना और एक शासन-कर्त्ता वशानुगत अभिजातवर्ग की आवश्यकता का प्रचार करना शुरू किया—एक प्रकार से फाशिज्म का समर्थन किया । हमारी दृष्टि से उनकी यह कुंठा, अनास्था, निराशा, मृत्यु-कामना, पर-पीडन और अहंवाद की मानवद्रोही भावनाएँ और प्रवृत्तियाँ, जो काफ़का, कीर्कागार्ड, अल्डूस हक्सले और इन लेखकों की कृतियों में मिलती हैं, जिनको व्यक्त करने के लिए आधुनिक पाश्चात्य साहित्य ने मनोविश्लेषण की पद्धति को स्वीकार करके व्यक्ति-मानस के असंबद्ध, उलझे, जटिल और दुरूह चेतना-प्रवाह को शब्दों में चित्रित करना चाहा है—यह सब जहाँ इन पाश्चात्य विचारकों के मानवद्रोह की सूचना देती है, वहाँ हमारे राष्ट्रीय उत्थान और हमारी प्रगतिशील आकांक्षाओं की विरोधी भी है । इसलिए जब हम किसी भारतीय लेखक

को आधुनिक पश्चात्त्य साहित्य की इन मानवद्रोही प्रवृत्तियों से प्रेरणा लेकर मनो-विश्लेषण के नाम पर, विज्ञान की ईजादों और युद्ध की विभीषिकाओं की दुहाई देकर, मनुष्य की अधर्मताओं, कुत्साओं और कुठाओं का चित्रण करते देखते हैं—मानो यही हमारे राष्ट्रीय जीवन का एकान्त सत्य हो—तो हमें शंका होती है कि इस लेखक के हृदय में देशभक्ति और मानव-प्रेम का अंकुर यदि सर्वथा मुरझा नहीं गया है, तो कम-से-कम उसके आत्म-केन्द्रित व्यक्तिवाद ने उसे गुमराह ज़रूर कर दिया है। उन देशी और विदेशी महान् लेखकों की परम्परा से विच्छेद करके, जो जीवन-वास्तव को चित्रित करते समय मानव-मगल की कामना से सामाजिक अन्याय, अनीति और अत्याचार को नंगा करते थे, वह मनोविश्लेषण का आश्रय लेकर, अल्बर्ट डुरर के नग्न चित्र की तरह (जिसके नीचे उसने लिखा था—“वहाँ जहाँ मेरी उँगली इशारा कर रही है, उस पीले धब्बे की जगह, पीड़ा होती है”) नाम-धाम बदलकर, अपना आत्मचरित्र लिखने लगा है, अपने को नंगा करके दिखाने लगा है, कि देखो सामाजिक प्राणी बनने से यहाँ पीड़ा होती है !

‘शेखर : एक जीवनी’ इस परम्परा का पहला उपन्यास है। अज्ञेय ने शेखर को जन्मजात विद्रोही के रूप में चित्रित किया है। वह आरम्भ से ही संस्थाओं के प्रति, स्वयं अपने व्यक्तित्व के प्रति विद्रोही है। वह ‘ऐतादृश्य’ मात्र का विरोधी है। उसकी विद्रोह-भावना को उदात्त जीवन-दर्शन का आधार देने की चेष्टा की गई है। इस विद्रोह को निर्माण का पर्याय बताया गया है। किन्तु यदि मनोविश्लेषण शास्त्र का दृष्टि से देखें तो शेखर एक ऐसा अभिशप्त व्यक्ति है जिसकी चेतना ‘इड’ (Id) और ‘अहं’ के स्तरों के बीच में ही कहीं जड़ोभूत हो गई है। ‘सुपर ईगो’ (Super-Ego) का मानवीय विवेक तो उसे छू भी नहीं गया। इसीलिए अपने आचरण में वह इतना अनुदात्त, कुतर्क, स्वार्थी, नृशंस और परपीड़क है। उसके जीवन में अनेक लडकियाँ आती हैं, लेकिन समाज की नैतिक मर्यादाओं के कारण उसे अपनी काम वृत्तियों का दमन करना पड़ता है। उसका आहत अहंकार इससे और भी उद्धत और असहिष्णु बनता जाता है। और जब उसकी मौसेरी बहन शशि, उसके प्रति अपनी आसक्ति के कारण, पति द्वारा परित्यक्त होकर उसकी शरण में आती है तो शेखर उसे अपनी सहानुभूति नहीं देता। वह शशि को अपनी अहंनृप्ति का साधन बनाता है। शशि अपना सब कुछ समर्पण करके भी शेखर से उपेक्षा और पीड़ा ही पाती है, फिर भी लेखक अपनी तटस्थता छोड़कर शेखर के नृशंस व्यवहार को ही औचित्य और सहानुभूति देता गया है। वस्तुतः यही शेखर ‘अज्ञेय’ के दूसरे उपन्यास ‘नदी के द्वीप’ में भुवन के नाम से सामने आता है। भुवन क्रान्तिकारी और विद्रोही नहीं है। वह एक वैज्ञानिक है, किन्तु वह भी शेखर की ही तरह असामान्य प्रतिभा का अनुत्तरदायी और

आत्मनिष्ठ नायक है । उसके सम्पर्क में आने वाले सभी उसे देवता मानकर अपनी श्रद्धा का नैवेद्य चढ़ाते हैं । वह जैसे पाने का ही अधिकारी है, बदले में देने का उत्तर-दायित्व न उसे मान्य है और न कोई उससे इसकी आशा रखता है । रेखा और गौरा उसके प्रति समर्पित होती हैं और भुवन अपनी वासना-तृप्ति के लिए पहले रेखा, फिर उसे त्यागकर गौरा के प्रति समर्पित होता है । अपनी प्रेमिकाओं के प्रेम की स्वीकृति या तिरस्कृति के बीच भुवन ज्यों का त्यों बना रहता है, अन्तरात्मा का उसमें विकास नहीं हुआ कि वह उसे कभी धिक्कारे । इस प्रकार हम देखते हैं कि इन उपन्यासों में पात्र एक विशेष साँचे में ढले-ढलाये ही सामने आते हैं । आदि से अन्त तक वे इस साँचे का अतिक्रमण नहीं कर पाते । घटनाएँ और परिस्थितियाँ उनसे चारित्रिक विकास में सहायक नहीं होतीं । वस्तुतः उनकी संयोजना इस साँचे के भीतर पात्रों की मानसिक प्रतिक्रियाओं का प्रकृत चित्रण करने की सुविधा प्रदान करने के लिए ही की गई है । किन्तु जहाँ साँचो का प्रयोग हो वहाँ रचना में क्या सामाजिक सत्य और क्या मनोवैज्ञानिक सत्य, दोनों में से कोई भी प्रवेश नहीं पा सकता ।

इलाचन्द्र जोशी के उपन्यासों में भी कुण्ठाग्रस्त पात्रों के रुग्ण मानस को औचित्य प्रदान करके उनके जघन्य और असामाजिक कृत्यों को महिमा-मण्डित करने का प्रयत्न है । 'संन्यासी', 'पर्व की रानी' और 'प्रेत और छाया' आदि उपन्यासों में पाठकों को ऐसे ही पात्रों का चित्रण मिलता है । जोशी जी के पात्र हीन-भावना, मातृरति, स्वरति आदि मानसिक विकृतियों के शिकार होते हैं । इस अवस्था में वे नैतिक मर्यादाओं का उल्लंघन करके पूर्ण स्वच्छन्दता से, अपने पाशविक और हिंस्र रूप में समस्त मानवीय सम्बन्धों को ठुकराते हुए, केवल अपनी स्वार्थसिद्धि और भद्र और अभद्र नारियों के साथ काम-तृप्ति करते फिरते हैं । उदाहरण के लिए 'प्रेत और छाया' का नायक पारसनाथ पिता के यह कहने पर कि वह उनका अवध पुत्र है, विक्षिप्त हो उठता है । अपनी माँ के दुराचरण की बात जानकर वह समस्त स्त्री जाति के सतीत्व पर ही सन्देह नहीं करने लगता, बल्कि अपने सम्पर्क में आनेवाली प्रत्येक स्त्री का सतीत्व भी हरण करता है । इसमें उसे एक पाशविक आनन्द आता है । किन्तु अन्त में उसे ज्यों ही पता चलता है कि पिता ने झूठ बोला था, और उसकी माँ तो साध्वी थी, त्योही वह आत्मग्लानि से भरकर एक वेश्या से विवाह कर लेता है, और सद्गृहस्थ बन जाता है । ऐसे मनोवैज्ञानिक तिलिस्म उनके अन्य उपन्यासों में भी मिलते हैं ।

हिन्दी के अन्य उपन्यासकारों में अज्ञेय और इलाचन्द्र जोशी की तरह इतने सीधे ढंग से मनोविक्षलेषण की प्रवृत्ति नहीं दिखाई देती । किन्तु वैसे फ्रायडवादी न होते हुए भी फ्रायड के सिद्धान्तों से न्यूनाधिक प्रभाव तो अनेक लेखकों ने ग्रहण किया है ।

कुछ लेखकों के मन में फ्रायड के मनोविश्लेषण शास्त्र ने यह धारणा बैठा दी है कि मनुष्य स्वभावतः स्वार्थी, क्षुद्र और अवसरवादी है। यह ऊँचे-ऊँचे आदर्शों और नैतिक मूल्यों का आडम्बर केवल इस क्षुद्रता और स्वार्थपरता को छिपाने के लिए है। वस्तुतः सभी वर्गों के प्राणी इन आदर्शों की आड़ में अपने वर्गगत नहीं बल्कि व्यक्तिगत स्वार्थों की ही सिद्धि चाहते हैं। उनकी कृतियों में वर्तमान समाज की खोखली नैतिकता का पर्दाफाश तो होता है, किन्तु साथ ही मनुष्य का सत्य, उसकी उच्चतर मानवीय विकास-सम्भावनाओं का सत्य भी छिप जाता है, और पढ़कर मन में एक अनास्था, विरक्ति और कुंठा की भावना पैदा होती है। भगवतीचरण वर्मा के उपन्यास 'तीन वर्ष', 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' और 'आखिरी दाँव' में, उपेन्द्रनाथ अक्ष के नवीनतम उपन्यास 'गर्म राख' में और एक सीमा तक डा० देवराज के उपन्यास 'पथ की खोज' में मनुष्य प्रायः इसी रूप में चित्रित हुआ है।

अन्त में नये आख्यानों में मनोविश्लेषण की प्रवृत्ति की मूल्य कृतने की यदि हम चेष्टा करें तो इस परिणाम पर पहुँचेंगे कि इससे चरित्र-चित्रण में यान्त्रिकता और एकांगिता आ गई है। वस्तुतः यथातथ्यवाद का ही यह मनोवैज्ञानिक रूप है। यशपाल और जैनेन्द्र जैसे समर्थ कलाकार आज भी अपने-अपने ढंग से जीवन-वास्तव को समग्र रूप में प्रतिबिम्बित करने में सचेष्ट हैं। उनकी कृतियों में समाज-सत्य और व्यक्ति के मनोवैज्ञानिक-सत्य को अगाधिरूप में ग्रहण किया जाता है। किन्तु मनोविश्लेषण की प्रवृत्ति समाज-सत्य का तिरस्कार करके केवल साँचों में ढले-ढलाये व्यक्ति-पात्रों का ही चित्रण करती है, जिससे मनोवैज्ञानिक सत्य भी एकांगी और विकृत हो जाता है, और ये रचनाएँ सर्वजन-सर्वेष्ट कलाकृति की ऊँचाई नहीं छू पाती। म नव-जीवन की पुनीतता और सभावनाओं की उपेक्षा करके कला अपने कर्म से च्युत ही हो सकती है।

— जुलाई १९५३

एकांकी नाटक

इसमें सन्देह नहीं कि आधुनिक एकांकी नाटक अपनी विषय-वस्तु, रूप-विधान और शैली के कारण कला का एक स्वतन्त्र रूप बन गया है । लक्षण-ग्रन्थों में दिये गये विविध नाटक-भेदों में से किसी के अन्तर्गत आधुनिक एकांकी को रखना सम्भव नहीं है, इसलिए कुछ लोगो की यह धारणा है कि आज के यन्त्रयुग की तीव्र गतिशीलता और प्रवकाशहीन व्यस्तता के परिणामस्वरूप ही एकांकियों का जन्म हुआ है । मुक्तक, गीति, कहानी, एकांकी, रेखाचित्र, गद्यकाव्य—साहित्य के इन लघु रूपों का इतना सीधा सम्बन्ध आज के द्रुतगामी जीवन से जोड़ना या इन्हें आधुनिक समाज का प्रतिनिधि रूप-विधान सिद्ध करना आशिक रूप से ही सत्य कहा जा सकता है । क्योंकि, यदि देखा जाय तो वास्तव में उपन्यास हा इस युग का प्रतिनिधि महाकाव्य है, जिसमें आज का जटिल द्वन्द्वपूर्ण सामाजिक जीवन समग्र रूप से प्रतिबिम्बित होता है । देश और काल की परिस्थितियों से, विषय-वस्तु की ही तरह, कला के रूप-विधान भी प्रभावित होते हैं, परन्तु ये प्रभाव एकपक्षीय नहीं होते, न केवल मात्र परिस्थिति-जन्य ही होते हैं । कहने का तात्पर्य यह है कि समाज और साहित्य के इतिहास की परम्पराओं से भी हर नया विकास प्रभावित रहता है । आज के एकांकी नाटक का रूप तो आधुनिक है, लेकिन यह कहना गलत होगा कि वह सर्वथा नया है और प्राचीन नाट्य-परम्परा से उसके सूत्र नहीं जोड़े जा सकते ।

प्राचीन लक्षण-ग्रन्थों में रूपक और उपरूपको के जो भेद गिनाये गये हैं उनमें से भाण, व्यायोग, अंक, वीथी और प्रहसन—ये पाँच एकांकी रूपक-प्रकार हैं । इन एकांकी रूपको की तुलना अंग्रेजी के कर्टेन रेज़र (Curtain Raiser) या आफ्टर पीसेज़ (After Pieces) से नहीं की जा सकती, क्योंकि कर्टेन रेज़र या आफ्टर पीसेज़ १८वीं-१९वीं शताब्दी के इंगलिस्तान में मुख्य नाटक के प्रारम्भ होने से पहले या बाद में दर्शकों का समय काटने के लिए दिखाए जाते थे । उनका अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व न होता था और वे अधिकतर भाण और प्रहसन से मिलते-जुलते थे । इसलिए प्राचीन एकांकियों की यदि किसी से तुलना की जा सकती है तो प्राचीन ग्रीस और प्राचीन इटली के लघु-प्रहसनों से, जो स्वतन्त्र रूप से विकसित हुए थे । हिन्दी के आधुनिक एकांकी नाटकों का सम्बन्ध हम संस्कृत के प्राचीन रूपको से जोड़ सकते हैं । यद्यपि आधुनिक एकांकी विषय-वस्तु और कला की दृष्टि से

प्राचीन एकांकी रूपकों से बहुत आगे विकास कर आया है, फिर भी इस सम्बन्ध में यह याद रखना चाहिए कि हिन्दी में नाटको की परम्परा का सूत्रपात करने वाले भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने जो एकांकी लिखे उनमें से 'विषय विषमौषधम्' भाण रूपक है और 'धनंजय विजय' व्यायोग की कोटि में आता है और 'अन्धेर नगरी' तथा 'वैदिक हिंसा हिंसा न भवति' प्रहसन है और 'भारत दुर्वशा' एक रूपक है। इनके पश्चात् श्रीनिवासदास, प्रेमधन, राधाचरण गोस्वामी, बालकृष्ण भट्ट, प्रताप नारायण मिश्र आदि अनेक लेखकों ने एकांकी लिखे, जिन्हे रूपको में ही परिगणित किया जाता है। आधुनिक एकांकी से इन रूपकों का शैली-भेद अवश्य है, परन्तु उन्हें हम रूपक कहकर, आधुनिक एकांकियों को उनकी परम्परा और उनके वर्ग से अलग नहीं कर सकते। क्योंकि भारतेन्दुकालीन एकांकियों की विषय-वस्तु अपने सामयिक सामाजिक और राजनीतिक जीवन से ली गई थीं, यह तथ्य उन्हें आधुनिक जीवन की परम्परा का प्रतिनिधि बना देता है। अधिक-से-अधिक यह कहा जा सकता है कि भारतेन्दुयुगीन एकांकी आधुनिक एकांकियों के प्रारम्भिक रूप है। उनमें कला का वह विकसित रूप नहीं मिलता जो हमारे नये एकांकी-लेखकों की कला में विकसित हो रहा है।

हिन्दी के आधुनिक एकांकियों में हमें कला-सम्बन्धी जिस मौलिक नवीनता के दर्शन होते हैं वह एक बड़ी सीमा तक पाश्चात्य नाटककारों की कला से प्रभावित है। और यह स्वाभाविक भी था कि इन्सन और बर्नार्ड शॉ जैसे इस युग के विश्वव्यापी कलाकारों का क्रांतिकारी प्रभाव हमारे साहित्य पर भी पड़ता। उनके नाटकों ने हिन्दी के अधिकांश नाटककारों और एकांकी-लेखकों को अपनी प्रतिभा का विकास करने में योग दिया है। हमारे नाटककारों की विषय-वस्तु चाहे ऐतिहासिक या पौराणिक हो अथवा वर्तमान जीवन के व्यक्तिगत या सामाजिक सघर्षों से सम्बन्ध रखती हो, उसे नाटकीय रूप देने में वह जिस कलात्मक क्षमता का परिचय देते हैं, उसका संस्कार एक बड़ी सीमा तक पाश्चात्य नाटकों के प्रभाव से हुआ है।

एकांकी नाटक साहित्य का एक रूप-विधान है। यह कहने का तात्पर्य केवल इतना है कि एकांकी नाटक का ढाँचा और उसकी प्रकृति अर्थात् उसके मूल-तत्त्व साधारण नाटक से भिन्न है। उपन्यास और कहानी में जो अन्तर है, बहुत-कुछ वैसा ही अन्तर एक नाटक और एकांकी में होता है। जिस तरह एक कहानी को और लम्बा करके उपन्यास नहीं बनाया जा सकता, उसी तरह एकांकी को भी बढ़ाकर तीन अंकों का पूरा नाटक नहीं बनाया जा सकता, क्योंकि यह भिन्नता केवल उनके दीर्घ और लघु आकारों पर ही आधारित नहीं है।

एकांकी नाटक केवल एक ही प्रधान नाटकीय घटना को उपस्थित करता है

और उसका उद्देश्य एक ही अभिहित प्रभाव उत्पन्न करना होता है। दुःखान्त और सुखान्त नाटको की शैलियों से लेकर भाग्य और प्रहसन तक की शैलियाँ इस प्रभाव को उत्पन्न करने के लिए प्रयोग में लाई जाती हैं। परन्तु एकांकी नाटक की सफलता के लिए वस्तु का सगठन इतने कलात्मक लाघव से करने की आवश्यकता होती है कि उसमें कथा और चरित्र के विकास के लिए गौण परिस्थितियों की योजना, वर्णन-बहुलता, विषयान्तरता आदि का कोई स्थान नहीं होता। आवश्यकता इस बात की होती है कि पर्दा उठते ही दर्शक का ध्यान खींच लिया जाय और अन्त तक उसे केन्द्रित रखा जाय। इसी कारण एकांकी नाटक में कथा-वस्तु की योजना का संयोजन और सवादों की सीधी चुभन और मितव्ययता की ओर विशेष ध्यान देना होता है।

डा० रामकुमार वर्मा ने 'पृथ्वीराज की आँखें' नामक एकांकी सग्रह में एकांकी की व्याख्या इस प्रकार की है—

“एकांकी नाटको में अन्य प्रकार के नाटको से विशेषता होती है। उसमें एक ही घटना होती है और वह घटना नाटकीय कौशल से कौतूहल का सचय करते हुए चरमसीमा (क्लाईमेक्स) तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कली की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें लता की भाँति फैलने की विशुद्धता नहीं।”

नाटक की कथावस्तु, अन्तर्द्वन्द्व और घटनाओं के घात-प्रतिघात से जिस प्रकार विषम परिस्थितियों की अवतारणा करती हुई चरम सीमा तक पहुँचती है, उससे एकांकी नाटक की कथा-वस्तु से विकास की भिन्नता पर प्रकाश डालते हुए डा० सत्येन्द्र ने लिखा है—

“किन्तु एकांकी नाटक में साधारण नाटक से भिन्नता होती है। उसके कथानक का रूप तब हमारे सामने आता है जब आधी से अधिक घटना बीत चुकी होती है। इसलिए उसके प्रारम्भिक वाक्य में ही कौतूहल और जिज्ञासा की अपरिमित शक्ति भरी रहती है। बीती हुई घटनाओं की व्यंजना चुम्बक की भाँति हृदय आकर्षित करता है। कथानक क्षिप्र गति से आगे बढ़ता है, और एक-एक भावना घटना को घनीभूत करते हुए गूढ़ कौतूहल के साथ चरम सीमा में चमक उठती है। समस्त जीवन एक घंटे के संघर्ष में और वर्षों की घटनाएँ एक आँसू या एक मुस्कान में उभर आती हैं; वे चाहे सुखान्त हो या दुःखान्त।” (हिन्दी एकांकी; पृ० १२४)

अधिकतर विद्वानों का मत है कि प्राचीन यूनानी नाटको में स्थल, काल और कार्य की एकता पर जो जोर दिया जाता था उस नियम का निर्वाह साधारण नाटक में चाहे न हो, लेकिन एकांकी में अवश्य होना चाहिए। इस नियम को संकलनत्रय (Three Unities) कहते हैं। स्थल की एकता (Unity of Place) अर्थात्

घटनाएँ एक ही स्थान से सम्बन्ध रखती हों, काल की एकता (Unity of Time) अर्थात् नाटक की घटनाएँ एक ही समय की हो और कार्य की एकता (Unity of Action) अर्थात् कृत्य में एकसूत्रता और एकाग्रता हो। इस सम्बन्ध में मतभेद हो सकता है और यह केवल बहस का विषय नहीं है। एक सफल एकांकी की रचना में अनेक तत्वों का समावेश होता है, जिनका कलात्मक परिपाक लेखक की कल्पना में होना आवश्यक है। प्रतिभाशाली लेखक विषय-वस्तु की आन्तरिक आवश्यकता के अनुकूल किसी तत्व को अधिक उभार सकता है और किसी की अवहेलना भी कर सकता है, जैसा कि हिन्दी के अनेक सफल एकांकियों से प्रमाणित है।

एकांकी नाटक की कला पर विचार करते समय हमें उसके दो आवश्यक तत्वों पर ध्यान रखना चाहिए। पहला है नाटकीय संघर्ष, और दूसरा है चरित्र-चित्रण।

संघर्ष ही नाटक की आत्मा है। यह संघर्ष अन्तर और बाह्य—दोनों प्रकार का हो सकता है और जिस प्रकार समाज में उसी प्रकार नाटक में शतशत रूपों में व्यक्त हो सकता है। बाह्य संघर्ष दो या अनेक व्यक्तियों के बीच या व्यक्ति और समाज के बीच, या व्यक्ति और 'देव' या 'नियति' के बीच हो सकता है। आन्तरिक संघर्ष पात्र की चेतना में अपने ही स्वभाव के विरुद्ध होता है, अथवा जब बाह्य परिस्थितियाँ हृदय के भावों में एक टक्कर पैदा कर देती हैं, जब कर्तव्य और प्रेम में से एक को चुनना अनिवार्य हो जाता है या जब नाटक के पात्र की नैतिक भावना उसकी महत्वाकांक्षा की पूर्ति के मार्ग में अवरोध बनती है तब ये नाटकीय परिस्थितियाँ पात्रों के मन में आन्तरिक संघर्ष को जन्म देती हैं।

नाटकीय संघर्ष वास्तव में हमारे सामाजिक और व्यक्तिगत जीवन की असंगतियों और अन्तर्विरोधों को ही कलात्मक ढंग से प्रतिबिम्बित करता है। समाज और व्यक्ति या व्यक्ति और व्यक्ति के पारस्परिक सम्बन्धों के वैषम्य से जो असंगति और अन्तर्विरोध पैदा होता है नाटक में उसे अधिक मार्मिक तथा प्रभावकारी ढंग से उपस्थित किया जाता है। यह संघर्ष सामाजिक या व्यक्तिगत जीवन की जितनी ही व्यापक या मूलभूत समस्याओं से उत्पन्न होगा नाटक की विषय वस्तु उतनी ही अधिक सार्वजनीन, सार्थक और महत्वपूर्ण होगी।

कहा जाता है कि 'कोई भी नाटक चरित्र-चित्रण के घरातल से ऊँचा नहीं उठ सकता।' उदाहरण के लिए 'प्रहसन' या 'भाग' देखकर हम एक क्षण के लिए आनन्दित हो सकते हैं, लेकिन उसका प्रभाव स्थायी नहीं रहता—जैसे कोई चमत्कार-पूर्ण उक्ति सुनकर निमिष-मात्र के लिए मुग्ध हो जायें। कारण स्पष्ट है कि उनके पात्रों का चरित्र-चित्रण स्वाभाविक और गहरा नहीं होता, बल्कि उनमें सत्य को विकृत करके उपस्थित किया जाता है। किसी भी वर्ग की नाटकीय रचना में चरित्र-

चित्रण का आत्यन्तिक महत्त्व है। नाटक के विभिन्न पात्रों का चरित्र एक-दूसरे से भिन्न होना जरूरी है; यह भिन्नता उन पात्रों के एक-दूसरे के प्रति के आचरण-व्यवहार और रंगमंच पर जो घटित हो रहा हो उसके प्रति उनकी भाव-प्रतिक्रियाओं, मुद्राओं, सम्भाषण के ढंग और कार्यों से प्रकट की जाती है। यह आवश्यक है कि पात्रों की मानसिक प्रतिक्रियाएँ और उनके कार्यों में अनुकूल परस्परिता और गहराई हो अर्थात् वह जीवन वास्तव का प्रतिनिधित्व करते हो। जिस तरह वास्तविक मनुष्य के चरित्र में एकसूत्रता होती है और अकारण ही वह अकस्मात् अपने स्वभाव के विपरीत कार्य नहीं करता, उसी प्रकार नाटकीय पात्रों के चरित्र का विकास या परिवर्तन भी सकारण और परिस्थितिवश ही हो सकता है। उन कारणों और विशेष परिस्थितियों का चित्रण नाटक में आवश्यक है, अन्यथा दर्शक को पात्र कृत्रिम और असामाजिक प्राणी लगेंगे। नाटकीय पात्र वास्तविक मानव-प्राणी होने चाहिए और उनके कृत्य भी मानवीय हो, ताकि दर्शक उनके हर्ष-विमर्ष, सुख-दुःख में अपनी पूरी सहानुभूति से दिलचस्पी ले सकें।

कथोपकथन (सवाद) चरित्र के निर्माण और विकास में योग देता है। कथोपकथन संक्षिप्त, मर्मस्पर्शी, वाक्वैदग्ध्ययुक्त, चरित्र की चारित्रिकता को प्रकट करने वाला तथा एकांकी के सूत्र को आगे बढ़ाने वाला होना चाहिए। एकांकी का कथोपकथन स्वाभाविक होना चाहिए। स्वाभाविक का अर्थ यह नहीं है कि वाद-विवाद की तरह कार्य-कारण पद्धति का अनुसरण करे, अर्थात् क से ख और ख से ग और ग से घ की मजिलो को एक सीधी रेखा में पार करता हुआ आगे बढ़े। स्वाभाविकता का अर्थ है कि उससे वास्तविक जीवन का भ्रम होने लगे, वास्तविक जीवन के वातावरण की सृष्टि हो जाय और कथोपकथन पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं को प्रकाशित कर दे। स्वाभाविकता की व्याख्या करते हुए एक अग्रज विचारक ने कहा है कि एकांकी का कथोपकथन क से ग से च से ज से ख से ग से ह से च से ट से य से प आदि—इस प्रकार पीछे मुड़कर पलटता हुआ, छलांग मारकर आगे बढ़ता हुआ, मुख्य विचारों को दुहराता हुआ और उग पर ठहरकर उनकी व्याख्या करता हुआ, और कभी-कभी ऐसे विचारों को भी सवाद में घसीट लेता हुआ हो, जो यद्यपि कथावस्तु के लिए प्रत्यक्षतः सगत नहीं हैं, लेकिन जो वातावरण, चरित्र और यथार्थ जीवन की सृष्टि करने में योग देते हैं। स्वाभाविकता का अर्थ वास्तविक जीवन के वार्तालाप को ज्यो-का-त्यो रंगमंच पर उपस्थित करना नहीं है। कला वास्तविक जीवन का फोटो-चित्र नहीं होती। कला वास्तविक जीवन से प्राप्त सामग्री में से चुनाव करती है। जो आवश्यक है उसे ग्रहण करती है, जो अनावश्यक है, उसे अस्वीकार कर देती है, और फिर उसे नये ढंग से सगठित करके वास्तविक जीवन के

सार्थक और सम्भाव्य चित्र का निर्माण करती है, जो वास्तविक जीवन से अधिक वास्तविक, सुन्दर और प्रयोजनशील हो जाता है, और मनुष्य की चेतना और वृत्तियों को अधिक मानवीय और सामाजिक बनाता है ।

नाटक में चरमसीमा का महत्त्व आत्यन्तिक होता है । चरम सीमा नाटकीय घटना के विकास की उस स्थिति को कहते हैं जब जटिल घटनाओं का घात-प्रतिघात दर्शक में भावों का तीव्र उत्तेजक कर दे और जब दर्शक का कौतूहल और औत्सुक्य अपने अन्तिम बिन्दु तक पहुँच गया हो । चरम सीमा पर पहुँचते ही बाह्य या आन्तरिक संघर्ष का उद्घाटन और समाधान एक आकस्मिक आघात की तरह होता है और सारे संघर्ष को जैसे आलोकित कर देता है । चरम सीमा पर पहुँचकर नाटक समाप्त हो जाता है, क्योंकि उसका उद्देश्य पूरा हो चुकता है ।

हिन्दी में एकांकियों की जिस परम्परा का प्रारम्भ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने किया था वह अपने विकास की कई मंजिलों को पार कर आई है, और हिन्दी के आधुनिक नाटकों में अब हमें निश्चय ही कला का विकसित रूप दिखाई देता है । भारतेन्दुकालीन नाटकों का संक्षेप में हम उल्लेख कर चुके हैं । इन नाटकों की कला पर संस्कृत के नाटकों का विशेष प्रभाव था यद्यपि बंगाली नाटकों के माध्यम से पाश्चात्य शैली का प्रभाव भी इस पर पड़ने लगा था ।

उस काल के नाटकों के विषय सामाजिक जीवन से लिये गये थे । इस प्रकार वे हमारे राष्ट्रीय जागरण की प्रारम्भिक चेतना को प्रतिबिम्बित करते हैं, और हिन्दी के आधुनिक एकांकी के प्राथमिक रूप कहे जा सकते हैं ।

हिन्दी एकांकियों का यह प्रथम काल सन् १८७३ से लेकर, जब भारतेन्दु न 'बैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' लिखा, सन् १९२६ तक मानना चाहिए जब प्रसाद जी ने अपने 'एक घूंट' एकांकी की रचना की । वास्तव में 'एक घूंट' में ही आकर एकांकी नाटक की आधुनिक शैली का भरपूर निखार होता है, जिसके कारण डा० नगेन्द्र तथा अनेक दूसरे समालोचक उसे हिन्दी का प्रथम एकांकी मानते हैं । इसमें सन्देह नहीं कि 'एक घूंट' के बाद एकांकी-लेखन की परम्परा बहुत तेजी से आगे बढ़ी और पिछले बीस-बाईस वर्षों में अनेक प्रतिभाशाली एकांकीकार हमारे साहित्य में पैदा हुए ।

प्रसाद जी के बाद यो तो सूर्यकर, पारीख, सुदर्शन, जेनेन्द्रकुमार, चन्द्रगुप्त विद्यालंकार, प० गोविन्द वल्लभ पन्त आदि अनेक लेखकों ने एकांकी लिखी, लेकिन शैली और कला की शिथिलता के कारण वे साहित्य में अपना विशेष स्थान नहीं बना पाए । इस बीच पाश्चात्य नाटककारों, विशेषकर बर्नार्ड शां से प्रभावित भुवनेश्वर और एकांकी की टेक्नीक के मर्मज्ञ डा० रामकुमार वर्मा आदि एकांकीकार

उत्कृष्ट कला का विकास कर रहे थे । बाद को उपेन्द्रनाथ 'अश्क', उदयशंकर भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, जगदीशचन्द्र माथुर और विष्णु प्रभाकर आदि अनेक एकांकी लेखक इस क्षेत्र में आये और उन्होंने हिन्दी एकांकी को एक नया परिष्कार और उत्कर्ष दिया है ।

अगस्त १९५२

रेखाचित्र

आधुनिक यन्त्र-युग ने मनुष्य और समाज के जीवन में आमूल परिवर्तन कर दिये हैं। सामन्ती-काल की वह सहज मन्थरता जीवन में नहीं रही, उसमें नुतगति आ गई है। आज कलकत्ते, बम्बई, रामेश्वर या जगन्नाथपुरी की यात्रा के लिए बेलगाड़ियों पर चढ़कर जाना हास्यास्पद लगता है। आज की विरहिणी अफ्रीका या यूरोप में बैठे अपने प्रियतम की 'प्रेमपाती' पाने के लिए बरसों तक मार्ग पर आँखे बिछाये आँसू नहीं बहाया करती और न पश्चिम दिशा से प्रत्येक आगन्तुक से विह्वल होकर पूछती है कि वह उसके प्रियतम का सन्देश लाया है या नहीं। कबूतर या पवन जैसे द्रुतगामी किन्तु अविश्वस्त सन्देश-वाहकों का स्थान तार और टेलिफोन ने ले लिया है जो उनकी अपेक्षा कहीं जल्दी सन्देश ला और पहुँचा देते हैं। वाणी ने रेडियो और टेलीफोन द्वारा, पैरो ने हवाई जहाज द्वारा, दृष्टि ने दूरवीक्षण यन्त्र द्वारा देश (Space) पर विजय प्राप्त कर ली है; मशीन और विद्युत् ने काल (Time) पर विजय प्राप्त कर उत्पादन में सहस्रगुणी वृद्धि कर दी है। पाठक मनुष्य के इस सामाजिक कला और शिल्प-विज्ञान (Social technology) के विकास से भली भाँति परिचित है, क्योंकि जीवन में पग-पग पर उसका उपयोग करने के लिए वे विवश हैं। अतः इस औद्योगीकरण का प्रभाव मनुष्य के पारस्परिक सम्बन्धों पर पड़ना अनिवार्य था, जिसके फलस्वरूप हमारे सामाजिक जीवन के सामने नित्य नयी समस्याएँ उठी और नयी परिस्थितियों के अन्दर उनके नये हल पेश होते रहे। भावाभिव्यंजन के रूप-विधानों और सिद्धान्त तथा आदर्श-मूलक विचारों में भी परिवर्तन हुआ। सामन्ती काल में भी श्रम-विभाजन की विविधता और सामाजिक जीवन की सश्लिष्टता इतनी बढ़ चुकी थी कि प्रागैतिहासिक अथवा अत्यन्त प्राचीन काल की तरह केवल काव्य ही विज्ञान, गणित, ज्योतिष, दर्शन, नीति और मनुष्य के सामाजिक अनुभव, सौन्दर्यानुभूति और व्यक्तिगत भाव-प्रक्रियाओं की अभिव्यक्ति का माध्यम न रह गया था; गणित, विज्ञान और दर्शन से अलग होकर ललित-साहित्य स्वतन्त्र रूप से विकसित होने लगा था, यद्यपि उसके अंग-उपांग जैसे काव्य, नाटक, कथाएँ आदि उस जीवन की मन्थरता से सामञ्जस्य रखते आये। जब समाज बदला और जीवन की रफ्तार तेज हो चली तो उसने उससे सामञ्जस्य स्थापित करने वाले भावाभिव्यक्ति के अभिनव रूपों को जन्म दिया। ये अभिनव कलात्मक रूप-विधान

(Forms) नयी सामाजिक वास्तविकता की वस्तु (Content) की कलात्मक अथवा रचनात्मक ग्रहणशीलता का द्योतन करते हैं। जिस प्रकार आधुनिक समाज के अत्यन्त सश्लिष्ट संगठन की अभिव्यक्ति करने वाली सवाक्-चित्र और उपन्यास-कलाएँ विकसित हुईं, उसी प्रकार उसकी द्रुतगामिता की अभिव्यक्ति करने वाली आधुनिक कहानी, रेखाचित्र और रिपोर्टाज की कलाओं का विकास हुआ। कहानी की सर्दप्रियता, स्टेशन पर और बाजार में कहानी-पत्रिकाओं का इतना प्रचार, अन्य बातों के साथ-साथ आधुनिक जीवन की द्रुतगामिता का भी प्रमाण देता है। कहानी से सभी पाठक परिचित हैं, अतः कहानी के विषय में कुछ न लिखकर यहाँ मैं केवल 'रेखाचित्र' पर ही अपने विचार प्रकट करूँगा।

ऊपर से देखने पर रेखाचित्र और रिपोर्टाज दोनों में समरूपता दिखाई देती है, परन्तु दोनों के विधान भिन्न हैं; और आज जब हिन्दी में भी रेखाचित्र और रिपोर्टाज लिखे जाना शुरू हो गये हैं तो दोनों का भेद समझना, आधुनिक गतिशील वास्तविकता के चित्रण की क्षमता को जान लेना और उनके विकास की आवश्यकता से परिचित होना और भी आवश्यक हो जाता है। हिन्दी में रेखाचित्र तो यदा-कदा प्रकाशित भी हुए हैं, जैसे श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त की पुस्तक 'रेखाचित्र', हुंस का 'रेखाचित्राक' या सत्यवती मल्लिक, यशपाल, 'अज्ञेय' आदि के फुटकर प्रकाशित रेखाचित्र। रिपोर्टाज का हिन्दी में अभी अभाव-सा है। रामवृक्ष बेनीपुरी की किसान-आन्दोलन सम्बन्धी कुछ कहानियाँ, दिसम्बर १९३८ के 'रूपाम' में प्रकाशित इन पक्तियों के लेखक का 'लक्ष्मीपुरा' रिपोर्टाज की श्रेणी से रखे जा सकते हैं। इनके अतिरिक्त यदि कहीं कुछ और भी प्रकाशित हुए हैं तो लेखक को उनकी सूचना नहीं है। इस प्रकार रेखाचित्र और रिपोर्टाज दोनों ही हिन्दी-साहित्य के लिए नई चीजें हैं, नये अंग हैं। काव्य में भी रेखाचित्र अंकित करने की प्रवृत्ति प्रमुख हो उठी है, और श्री निराला, पन्त, भगवतीचरण वर्मा, बच्चन, नरेन्द्र शर्मा, केदारनाथ अग्रवाल और शिवमंगल सिंह 'सुमन' आदि ने सुन्दर, कलात्मक रेखाचित्र प्रस्तुत किये हैं। लेकिन यहाँ हमारा उद्देश्य गद्य-साहित्य के रेखाचित्र की जाँच है, क्योंकि हमें रिपोर्टाज और रेखाचित्र दोनों के सापेक्ष एवं अन्योन्य महत्त्व को समझना है।

साहित्य में रेखाचित्रकार एक ऐसा कलाकार है जो अपने पारिपाश्विक जीवन की वास्तविकता के किसी अंग को—पशु-पक्षी, वृक्ष, इमारत, खण्डहर, स्त्री, पुरुष, स्थान, गाँव, मुहल्ला, नगर आदि किसी भी जड़ अथवा चेतन वस्तु को—एक चित्रकार के समान अंकित करता है, वास्तविकता के उस अंग को कल्पनासात कर उसके मर्म को संक्षेपण और पुनर्संगठन द्वारा अधिक प्रभावपूर्ण, संगठित और समतल से उभार

करके अपनी भाव-प्रक्रिया से उसके प्रभावो को अतिरञ्जित कर देता है। चित्रकार के चित्र में जिस प्रकार वास्तविकता की सक्षेपित अतिरञ्जित अभिव्यक्ति केवल देखने का आनन्द ही नहीं प्रदान करती, वरन् भाव भी जागरित करती है, वास्तविकता पर हमारी पकड़ मजबूत करती है, हमें उसे ग्रहण करने में सहायक होनी है, उसी प्रकार रेखाचित्र पढ़कर किसी वस्तु का चित्र ही हमारे सामने नहीं खिंच जाता, बल्कि अभिव्यक्ति और चित्रण के पीछे अनासक्तिभाव का उपक्रम किये छिपी लेखक की सहानुभूति से भी अप्रत्यक्षरूप से पाठक प्रभावित होता है, वास्तविकता के उस टुकड़े को उसके विराट् सदर्भ से हटाकर जैसे खुर्दबीन से देखकर वह उसे पूरी तौर पर जान लेता है और उसके सम्पूर्ण-स्वरूप (whole) से उसके आन्तरिक सम्बन्धों को पहचान लेता है। लेखक के व्यक्तित्व का प्रक्षेपण तटस्थता का उपक्रम-सा करता इस सूक्ष्म सहानुभूति में विद्यमान रहता है। इस प्रकार रेखाचित्र में किसी वस्तु, मनुष्य या स्थान के बाह्य रूप से उसकी आन्तरिक सुन्दरता-कुरूपता, सम्पन्नता-विषमता को पकड़ने की चेष्टा होती है, उसमें अनुभूति और अनुभाव का चित्रण ही मुख्य है। उदाहरण के लिए किसी व्यक्ति के रेखाचित्र में यह विशेषता होगी कि उसके व्यक्तित्व ने (जिन परिस्थितियों ने उसके व्यक्तित्व को गढ़ा, उनका भी चित्र को पृष्ठभूमि बनाने के लिए निर्देश हो सकता है) जो विशेष मुद्राएँ, चेष्टाएँ, शारीरिक अवयवों की बनावट में जो विकृतियाँ ऊपर को उभार दी हैं, उनके आभास को चित्र में ज्यों-का-त्यों पकड़ा जाय, ताकि लेखक की अनुभूति के साथ उसके व्यक्तित्व की रेखाएँ और भी सघन होकर दिखाई पड़ने लगे। रेखाचित्र साहित्य में चित्रकला के अनुरूप है। उसमें वर्ण्य-वस्तु का सगठन प्रधानतः कविता और चित्रकला की तरह देश (space) में होता है। और जिस प्रकार चित्रकला में अनेक आधुनिक प्रवृत्तियाँ—रोमैण्टिसिज़्म, प्रतीकवाद, प्रभाववाद, अभिव्यञ्जनावाद, रूपविधानवाद, त्रिपाश्वर्वाद, परावस्तुवाद, यथार्थवाद आदि प्रचलित हैं, उसी प्रकार लेखक की विचारधारा के अनुसार रेखाचित्र के चित्र भी विविध प्रवृत्तियों के द्योतक हो सकते हैं। रेखाचित्र के चित्र वर्ण्य वस्तु का स्थिर चित्र भी खींच सकते हैं और गत्यात्मक भी। स्थिर चित्र में वर्ण्य-वस्तु की स्थिर रूप में यथार्थवादी अभिव्यक्ति करके भी उसके गुण-दोष, सुन्दरता-असुन्दरता, बाह्य और आन्तरिक द्वन्द्व और परस्पर-विरोधी प्रभावों का ज्यों-का-त्यों चित्र ही उपस्थित किया जा सकता है, लेकिन गत्यात्मक चित्र खींचने के लिए उसमें नयी चेतना की अभिव्यक्ति रहेगी, वर्ण्य-वस्तु को एक विशिष्ट वस्तुपरक दृष्टिकोण में आँकने का आग्रह होगा, अर्थात् नई चेतना की भाव-प्राप्तता चित्र का प्रमुख गुण होगी। तो भी हर दशा में रेखाचित्र एक चित्र है, अतः साहित्य में उसका उपयोग अनुभूति को तीव्र और प्रखर बनाना है।

पाठक कह सकते हैं कि अनुभूति को तीव्र और प्रखर बनाना तो एक प्रकार से प्रत्येक कला का गुण है, यहाँ तक कि साहित्य के सभी अंग यही कार्य करते हैं। काव्य, नाटक, कहानी, उपन्यास, ये सभी अपने-अपने ढंग से अनुभूति को प्रखर और तीव्र बनाते हैं। फिर रेखाचित्र में विशेषता क्या है ? उसकी विशेषता इसी में निहित है कि वह विशेष ढंग से आधुनिक वास्तविकता का चित्रण करता है, अर्थात् वास्तविकता के किसी अंग को-अलग (isolate) करके वह सक्षेपण और अतिरंजन द्वारा उसकी बाह्य और आन्तरिक सुन्दरता-कुरूपता की रेखाओं को उभार देता है ताकि पाठक उसे सन्निकट से देखी वस्तु की तरह शीघ्र अपने अनुभव और चेतना में ग्रहण करले। हम पहले कह चुके हैं कि आधुनिक समाज ने जीवन को इतना द्रुतगामी बना दिया है कि आज की वास्तविकता को अपने अनुभव के दायरे में ग्रहण करना असम्भव सा हो गया है, अतः रेखाचित्र इस द्रुतगामी वास्तविकता के किसी एक अंग को सक्षेपण अतिरंजन द्वारा हमारी पकड़ में ले आता है। इससे यह स्पष्ट है कि रेखाचित्र आधुनिक जीवन की द्रुतगामी वास्तविकता से ही उत्पन्न हुआ है, उसके अंगों को टुकड़े-टुकड़े कर ग्राह्य बनाने या पकड़ में लाने के लिए वह इस जीवन की द्रुतगामीता का ऐतिहासिक चित्रण नहीं करता। कहानी या उपन्यास का दायरा इतना सीमित नहीं है, इसी कारण उनमें किसी वस्तु की वैयक्तिक विशेषताएँ इतनी उभरी रेखाओं द्वारा, इतने सक्षेप में प्रस्तुत नहीं की जा सकतीं, उनमें लगातार परिवर्तित होने वाले बाह्य वातावरण या आन्तरिक भाव-प्रक्रियाओं के प्रभाव प्रमुख हो उठते हैं जो काल (time) के अन्दर ही अभिव्यक्त किये जा सकते हैं। यह ठीक है कि उपन्यास और कहानी में ऐसे स्थल आते हैं जहाँ मोटी, उभरी रेखाओं द्वारा किसी परिस्थिति, स्थान या पात्र का चित्रण कलाकार करता है; लेकिन वह स्वतन्त्र चित्रण नहीं होता, आगे चलकर बाह्य वातावरण के प्रभावों को ग्रहण करने के लिए ही इन मोटी और उभरी रेखाओं का प्रयोग किया जाता है। किन्तु कला के अन्दर रेखाचित्र की एक स्वतन्त्र सत्ता है, उसे पढ़ने के बाद पाठक को समाज या व्यक्ति की जीवन-धारा के अगले मोड़ या प्रवाहों को जानने की आवश्यकता नहीं रह जाती। वह उन पूरी तस्वीर को पढ़कर सन्तुष्ट हो जाता है। और चूँकि रेखाचित्र एक चित्र है इस कारण उसका वर्ण्य-विषय कल्पना-प्रधान भी हो सकता है और वास्तविक भी। वर्ण्य-विषय को आज देखकर लेखक उसका रेखाचित्र एक-दो-चार वर्ष बाद भी अङ्कित करे तो भी उसकी ताज़गी ज्यों-की-त्यों बनी रहेगी, क्योंकि उसमें काल (time) का तत्त्व गौण होकर ही रहता है। चित्रकला के समान ही वह देश-प्रधान है। इसी कारण आधुनिक समाज के द्रुतगामी जीवन की आवश्यकताओं से उत्पन्न होकर भी वह ललित साहित्य का विशिष्ट अंग होने का गौरव पा सकता है। उसमें सौन्दर्यानुभूति के सापेक्षतः अधिक स्थायी

तत्त्व दिखाई देते हैं, समसामयिकता के कम । लेकिन उसका यह गुण आज के वर्ग-समाज में कला या साहित्य के अन्य रूपों के समान उसके दुरुपयोग का कारण भी बन सकता है । प्रगतिशील लेखक रेखाचित्र में भी यथार्थवाद की शैली को ही अपनाता है, क्योंकि स्थूल और सूक्ष्म रूप-चित्रों (images) द्वारा ही वह अपने चित्रों को सबसे अधिक मूर्त और प्रभविष्णु बना सकता है ।

—मार्च १९४१

रिपोर्टाज

रिपोर्टाज हिन्दी में नहीं के बराबर है । यह साहित्य का ऐसा रूप-विधान (form) है जिसका महत्त्व आज की सामाजिक परिस्थिति को जाने बिना नहीं समझा जा सकता, क्योंकि उसका जन्म इन्हीं परिस्थितियों से हुआ है । यूरोप, विशेषकर सोवियत यूनियन से रिपोर्टाज का प्रारम्भ हुआ, और अमेरिकन लेखकों ने इसको सबसे ज्यादा अपनाया । यूरोप में पिछले महायुद्ध के बाद से जो बड़ी-बड़ी घटनाएँ घटी उनके रिपोर्टाज प्रस्तुत करने की कोशिश लेखकों ने की । जैसे, रूस की समाजवादी क्रान्ति का रिपोर्टाज जॉन रीड ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'टेन डेज दैट शुक द वर्ल्ड' में किया । और जोसेफ फ्रीमन के शब्दों में यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि पिछले दिनों यूरोप और अमेरिका में समाज की नींव हिला देने वाला जो साहित्य लिखा गया है उसमें से अधिकांश रिपोर्टाज है ।

आज का समाज इतना द्रुतगामी है, उसका रूप इतनी तीव्रता से बनता, बिगड़ता और बदलता जाता है कि आज की समस्याएँ कल पुरानी हो जाती हैं, कल की समस्याएँ परसों । उसके साथ पग मिलाकर चलने के लिए इतनी सतत सतर्कता की आवश्यकता है कि जरा चूके और पिछड़ गये । आज आर्थिक संकट से विश्व में त्राहि-त्राहि मचती है । कल क्रान्तियाँ होती हैं । फिर परसों नात्सी पार्टी सत्ता धारण करती है, और फिर आज इस देश पर तो कल दूसरे देश पर आक्रमणों का क्रूर अध्याय खुल जाता है और सारा विश्व महायुद्ध की आग में कूद पड़ता है । ये इक्की-दुक्की फुटकर घटनाएँ नहीं हैं कि उन्हें बिना जाने काम चल जाय । वे आज के समाज की वृहद् वास्तविकता के अन्दर एक सूत्र में बँधी हैं । और वे जो समस्याएँ उठाती हैं उनके हल पर सारी मनुष्य जाति की सभ्यता और संस्कृति का भविष्य निर्भर करता है । इन घटनाओं का व्यक्तियों, परिवारों, समूहों और वर्गों के दैनिक जीवन पर भी प्रभाव पड़ता है । इन प्रभावों को प्रतिदिन विश्व के करोड़ों व्यक्तियों तक पहुँचाने का कार्य-भार यदि लिखित शब्द अथवा वाणी पर आ पड़ा है तो यह स्वाभाविक है । रेडियो, सिनेमा और प्रेस जैसे यान्त्रिक-आविष्कारों ने इस कार्य को सरल कर दिया है और वास्तविकता के साथ पग मिलाकर चलने की क्षमता मनुष्य को प्रदान की है । ललित-साहित्य सामाजिक प्रभाव और स्वतन्त्रता प्राप्त करने का एक तीव्र अस्त्र है । लेकिन वह आज की समस्या का आज ही हल पेश करने में

असमर्थ है। इसका प्रभाव युगो तक चलता है। दैनिक जीवन की विशिष्ट समस्याओं तक उसकी पहुँच नहीं होती। इसलिए आधुनिक जीवन की इस नयी द्रुतगामी वास्तविकता में हस्तक्षेप करने के लिए मनुष्य को नये साहित्यिक रूप-विधानों को जन्म देना पड़ा है। रिपोर्टाज उनमें से सबसे प्रभावशाली और महत्त्वपूर्ण रूप-विधान है।

ये घटनाएँ किस प्रकार व्यक्ति और समाज के जीवन पर असर डालती हैं, यह जानने के लिए हम अपने दैनिक जीवन से एक उदाहरण लें।

यह कलकत्ता शहर है, इसमें करीब बीस-तीस हजार मेहतर, पाँच हजार बिजली के मजदूर, तीन लाख जूट की मिलों में काम करने वाले, पाँच हजार पानी-कल के मजदूर और तीन हजार ड्राइवर हैं। बाक़ी व्यापारी, सेठ, साहूकार, राजकर्मचारी, डाक्टर, वकील, क्लर्क, लेखक, कलाकार, विद्यार्थी और घरों में काम करने वाले नौकर हैं। यूरोप में युद्ध छिड़ता है। चीजों का भाव गराँ हो जाता है। मजदूरों के काम के घण्टे बढ़ जाते हैं। अब उनका काम नहीं चलता, पेट नहीं भरता, और वे वेतन में वृद्धि की माँग करते हैं। उनके लिए एक-दो रुपये की बढ़ती जीवन-मरण का प्रश्न है। अतः सभी मजदूर अपने यहाँ के अधिकारियों के पास अपनी माँगें लिखकर भेजते हैं। शहर के आम लोग अखबार में पढ़कर जान लेते हैं कि मजदूरों में कुछ हलचल पैदा हो रही है। लेकिन वे अपना कार्य किये जाते हैं। सैर को भी जाते हैं। 'मैट्रो' में सिनेमा भी देखते हैं। निश्चिन्त हैं। उनके आमोद-प्रमोद में कोई बाधा नहीं पड़ती। इधर कॉरपोरेशन मजदूरों की माँगों को ठुकरा देता है। मजदूर काम करना चाहते हैं। काम से दिल चुराने का बहाना उनके सामने नहीं है। इतनी महुँगी के दिनों में अपने स्वल्प वेतन से अपना या अपने परिवार का पेट वे नहीं पाल सकते। इसलिए, उनके सामने अब कोई चारा नहीं रह जाता। और मेहतर, बिजली-घर और पानी-कल के मजदूर और ड्राइवर हड़ताल का नोटिस देते हैं। शहर के लोग यह नोटिस पढ़कर कुछ चिन्तित तो होते हैं, लेकिन अभी खतरा उनसे दूर है। एक दिन जब वे सोकर उठते हैं तो अखबार में पढ़ते हैं कि आज से मेहतरो ने हड़ताल कर दी। उनकी चिन्ता बढ़ जाती है। शाम होते-न-होते उनके घरों के चारों ओर सड़क और गलियों की नालियाँ भर जाती हैं और सड़कों पर घरों में से फेंका कूड़ा-करकट जहाँ-तहाँ छितरा होता है। दूसरे दिन चारों ओर से दुर्गन्ध उठने लगती है। शाम को जब लोग अपने घरों की बत्ती जलाते हैं तो देखते हैं कि बिजली फल हो गई है। सारे शहर में ब्लैकआउट-सा हो गया है। सुबह को पता लगता है कि मेहतरो की हमदर्दी में और अपनी भी माँगों के लिए बिजलीघर के मजदूरों ने हड़ताल कर दी है। उसी दिन शाम तक पानी-कल के मजदूरों ने भी हड़ताल कर

दी और नल से पानी आना बन्द हो गया । सारे शहर में त्राहि-त्राहि मच गई । बाहर-भीतर गन्दगी-ही-गन्दगी । न कहीं रोशनी, न कहीं पानी की बूँद । सारा कारोबार, ट्रामे, मोटर बसें, टैक्सियाँ—ठप । कॉलरा और ऐसी ही बीमारियाँ बस्तियों की बस्तियों को मौत की गोद में सुलाने लगती हैं । कुछ लोग मजदूरों को कोसते हैं तो कुछ कॉरपोरेशन को । वे किसी जवाँमर्द, सूट बूट-धारी अंग्रेज के नेतृत्व में एक स्वयंसेवक दल तैयार कर कूड़ा ढोने और सड़के साफ करने के काम में जुट जाते हैं । मजदूरों की सभाओं पर ईंटें बरसाते हैं, गालियाँ बकते हैं—वे जो स्वयंसेवक हैं, शान्ति के दूत हैं, अहिंसा-वादी हैं । दूसरी ओर जो कॉरपोरेशन को कोसते हैं, कॉरपोरेशन-भवन के सामने जाकर नारे लगाते हैं । मेयर से माँग करते हैं कि मजदूरों की माँगें मजूर की जायँ, क्योंकि दोष कॉरपोरेशन का है, और उसकी हठ-धर्मी या शोषक वृत्ति के लिए वे हैजा, गन्दगी, अन्धकार और प्यास के शिकार नहीं बनना चाहते । इस बीच में अखबारों के दफ्तरो की चहल-पहल देखते ही बनती है । टेलिफोन से कान हटाते ही तडाक से घण्टी फिर बज उठती है । नये-नये वक्तव्यों की दोनों ओर से बौछार हो रही है । सवाददाता बेतहाशा पसीने में भीगे दौड़ते आते हैं । खबरे देकर घडाम से दरवाजा बन्द कर घटना-स्थल की ओर भ्रष्ट जाते हैं । अखबार छपकर तैयार हो रहा है । बेचने वालों का झुण्ड दरवाजे पर खड़ा है । कापियाँ पाते ही वह झुण्ड तितर-बितर होकर शहर के गली-कूचों में तीर की तरह चारों ओर से घुस पड़ता है । सैकड़ों हाथ उठते जाते हैं और अखबार पर लोग इस तरह दूट पड़ते हैं मानों वह प्यासों के लिए पानी का सोता हो । वे आँखें फाड़-फाड़ कर देखते हैं कि हडताल के बारे में कोई समझौता हुआ या नहीं । और समझौते के कहीं आसार न देखकर उनके दिल बैठ जाते हैं । हैजा, गन्दगी, अन्धकार और प्यास, सूखे कण्ठों की आर्त दशा उनकी आँखों के सामने फिर नाचने लगती है । अखबार इस हडताल के बारे में लोक-मत तैयार करते हैं । अगर वे मजदूरों का पक्ष लेते हैं तो शहर के अन्य लोग भी कॉरपोरेशन पर दबाव डालते हैं । यदि वे विरोध करते हैं तो केवल शहर के लोग ही मजदूरों पर ईंट-पत्थर नहीं चलाते, पुलिस तो गोलियाँ भी बरसाती है । इस प्रकार ये दैनिक घटनाएँ हमारे दैनिक जीवन से इतना गहरा सम्बन्ध रखती हैं कि एक-एक घटना दर्जनों नये प्रश्न उपस्थित कर देती हैं । इन प्रश्नों का हल हमें इतनी तीव्र गति से करना पड़ता है कि उन पर स्थिर-चित्त होकर सोचने का अवसर ही नहीं मिलता । ऐसी परिस्थिति में कला और साहित्य की युग-युगीन प्रेरणाएँ निरर्थक जान पड़ने लगती हैं । लेकिन कला और साहित्य जो मनुष्य के सामूहिक अनुभव की अभिव्यञ्जना करते हैं, वे इस अनुभव को अङ्कित न करें और जीवन से तटस्थ हो जायँ, ऐसा नहीं हो सकता । और आज की

परिस्थितियों में तो यह और भी असम्भव है। हम जिस सन्नति-काल से गुजर रहे हैं उसमें तो साहित्य और कला के ऊपर सामाजिक चेतना को जागरित करने का उत्तरदायित्व और भी बढ़ गया है। और हमें हमारा इतिहास का अनुभव बताता है कि क्रान्ति और परिवर्तन के युगों में साहित्य और कला ने लघु रूपों का ही विकास किया है। फ्रांस की पूँजीवादी क्रान्ति से परिचित पाठक जानते हैं कि उन दिनों पैम्पलेटों के जरिये क्रान्ति का संदेश घर-घर पहुँचाया जाता था। रूसो, बॉल्टेयर और बाद में विकतर ह्यूगो आदि ने पैम्पलेट-ढाँजी को ही एक श्रेष्ठ कला बना दिया था। आज जब विश्व युद्ध और शान्ति की समस्याओं में फँसा है, कला के लघु रूप ही हमारे जीवन की समस्याओं से हमें अवगत करा सकते हैं, विचार दे सकते हैं, और उनके अर्थ समझा सकते हैं।

रिपोर्टाज के अन्दर लेखक को वर्ण्य घटना या वस्तु का चित्रण करने के लिए उस पर तीन दिशाओं से आभरण करना होता है। अर्थात् उसकी रिपोर्ट में तीन तत्वों का समावेश रहता है। किसी घटना का इतिहास और उसका परिवेश (environment) तो रहता ही है, एक तीसरा तत्व भी रहता है जो रिपोर्टाज को कला का क्रान्तिकारी रूप-विधान बना देता है। यह तीसरा तत्व है उस घटना में भाग लेने वाली शक्तियों के भीतरी इरादों, उनके कार्य-क्रमों, उनकी गतिविधि, रीति-नीति और उनके सघर्ष के परिणाम पर निर्भर भविष्य की दिशाओं का स्पष्टीकरण।

और लेखक को यह सब अपने थोड़े से समय में—क्योंकि कल या इस सप्ताह के समाचार-पत्रों में ही उसे प्रकाशित होना है—कला के माध्यम से करना होता है। अर्थात्, वास्तविकता का चित्रण संक्षेपण द्वारा भी हो और वह चित्रण एक सजीव अनुभव के रूप में परिणत भी हो जाय, ताकि अपने पाठकों को घटनाओं को दिखाने और उनकी अनुभूति कराने की उसमें शक्ति हो। कोई घटना कानपुर में हुई या बम्बई में, पहली मई को हुई, छब्बीस जनवरी या सात अक्टूबर को; मिल-मालिकों की ब्यादती से हुई या सरकार की दमन-नीति की प्रतिक्रिया के रूप में, इनका जिक्र तो उसमें रहेगा ही, क्योंकि रिपोर्टाज एक रिपोर्ट है। लेकिन इसके साथ उसमें घटना अपने परिवेश की सम्पूर्ण चित्रात्मकता के साथ, भावों और संवेदना के ज्वार-भाटे की तरंगों से एक सजीव अनुभव भी बन जाती है, और पाठक को सवाक् चित्रपट की भाँति, किन्तु यथार्थ और विश्वस्त रूप से, उनका अनुभव प्रदान करती है।

और यह एक कष्ट-साध्य कर्म है। वैसे भी लोगों की यह धारणा रही है कि कलात्मक रचना के सृजन में काफी समय लगना ही चाहिए, क्योंकि यह कार्य दुःसाध्य होता है। बात यद्यपि सही है, परन्तु सामन्तवाद या पूँजीवाद के प्रारम्भ-काल में ही यह बात सम्भव थी कि कलाकार या लेखक को अपनी रचना तैयार करने के लिए

काफी समय मिल जाता था। पूँजीवाद का पतन-काल या क्रान्ति का युग, कलाकार या साहित्यकार को अपनी रचना को गढ़ने-सँवारने का अवसर नहीं देता। पूँजीवाद के पतन-काल में कला व्यावसायिक वस्तु बन जाती है और कलाकार को जीवित रहने के लिए बाज़ार की माँग के अनुकूल कला और साहित्य की सृष्टि करनी पड़ती है। इसके साथ-साथ यह देखने के लिए कि बाज़ार में उसकी कृतियों की माँग बनी रहे, उसे कला की टेकनीक में लगातार नये-नये प्रयोग करने पड़ते हैं, ताकि वह समय से पिछड़ न जाय। यह लेखक या कलाकार की विवशता होती है जो उसकी आत्मा को कुचलकर उसे असामाजिक मनुष्य बना देती है। इसके विपरीत क्रान्ति का संगठन करने वाली कला से यह अपेक्षा की जाती है कि वह सघर्ष से उत्पन्न नई-नई समस्याओं का फौरन उत्तर दे, और उसके किसी पहलू, हार या जीत, का अनुभव नष्ट न होने दे, क्योंकि ये अनुभव बड़े महत्त्व के होते हैं, जिनके बल पर ही नया समाज पैदा किया जा सकता है। अतः क्रान्तिकारी कला मनुष्य के अनुभव को समृद्ध और मनुष्य को समर्थ बनाती है। लेकिन नित्य के अनुभवों की कलात्मक अभिव्यक्ति करने का जब प्रश्न हो तो फिर कलाकार को रचना गढ़ने-सँवारने का अवसर कैसे मिले ? इसलिए यद्यपि पूँजीवाद का पतन-काल और क्रान्ति का युग, अर्थात् इन दोनों का प्रतिनिधित्व करने वाली शक्तियाँ कलाकार को अपनी रचना में सशोधन-परिवर्द्धन का कोई अवसर नहीं प्रदान करतीं, तो भी यह तो स्पष्ट ही है कि पूँजीवादी कला ह्रासोन्मुखी होकर केवल वाग्वेचित्र्य के दायरे में ही सीमित हो रहती है जब कि क्रान्तिकारी कला कलाकार से सौन्दर्य-दृष्टि, भावनात्मक चेतनता, अनुभव और शैली के सामञ्जस्य की अपेक्षा कर कलाकार की क्षमता पर एक जबर्दस्त भार डाल देती है। लेकिन क्रान्ति-युगों का इतिहास हमें बताता है कि जिस प्रकार जनता ने सघर्ष की विषमताओं को भेलकर अपने महान् पराक्रम, त्याग और सहन-शक्ति के उदाहरण पेश किये हैं उसी प्रकार उन युगों में उत्पन्न जनभावनाओं के ज्वार को एक कलात्मक अभिव्यक्ति देकर जीवन्त और महान् कला के निर्माण में कलाकार भी समर्थ हुए हैं, यद्यपि समय और साधनों का उनके पास सर्वथा अभाव रहा है।

आज के क्रान्ति-युग में रिपोर्टाज एक ऐसा रूप-विधान है जिसके द्वारा वर्तमान जीवन की संघर्षमयी वास्तविकता का अनुभव पाठकों तक पहुँचाया जा सकता है। रिपोर्टाज में कहानी और उपन्यास के भी कई गुण रहते हैं। लेकिन उसके अन्दर तैयार किये गये परिवेश, चरित्र और घटना में यथार्थता और सत्यता अधिक मात्रा में रहती है। उपन्यासों और कहानियों के अनुभवी लेखक कह सकते हैं कि उनको वे इतनी गतिशील वास्तविकता की अभिव्यक्ति का माध्यम नहीं बना सकते। उनके अन्दर तो वे उसकी तह में अधिक-से-अधिक शक्तियों के विराट् संयोजन, सघटन और संघर्ष

को ही चित्रित कर सकते हैं। किन्तु ज्वार की ऊपरी सामयिक लहरो को अङ्कित नहीं कर सकते। रिपोर्टाज की विशेषता यही है कि वह उन्हें ही अङ्कित कर सकता है; क्योंकि वह लेखक से एक नये प्रकार के अनुभव की अपेक्षा करता है अर्थात् वह लेखक को घटना-स्थल पर मौजूद रहकर उसे जानने-समझने को बाध्य करता है और इस तरह लेखक का समाज के प्रति क्रान्तिकारी सघर्ष से सीधा सम्बन्ध स्थापित कर देता है; और यह एक महत्वपूर्ण बात है।

यहाँ पर यह भी उल्लेखनीय है कि रिपोर्टाज क्रान्तिकारी सघर्ष का ही माध्यम बन सकता है, प्रतिक्रियावादी साहित्य का नहीं। हडताल को ही ले। उसमें पूँजीपति की दिलचस्पी क्या है, उसका म्बार्थ कहाँ है? हडताल तोड़ने के लिए (Black legs) की भरती करने में, पुलिस से दमन कराने में, मजदूरों में फूट डालने में। और इन जन-विरोधी कार्यों का समर्थन करने वाला रिपोर्टाज किस प्रकार पाठकों की सहानुभूति अपनी ओर खींच सकता है? पूँजीपतियों की हिंसा, क्रूरता और शोषण से जनता कैसे रागात्मक सहानुभूति पैदा कर सकती है? इसीलिए पूँजीवाद या उसके समयक 'कलाकार' रिपोर्टाज की कला का विकास नहीं कर पाते। वे उसे क्रान्तिकारियों के हाथ में एक तीव्र अस्त्र बनते देख भयभीत भी होते हैं और उसकी निन्दा भी करते हैं। यह इस बात से भी स्पष्ट है कि अभी तक भारत में रिपोर्टाज का जन्म नहीं हुआ और अब जो इक्के-दुक्के रिपोर्टाज लिखे गये हैं, वे उन्हीं के द्वारा जो अपने विचारों और कार्यों से साम्राज्यवाद-सामन्तवाद-पूँजीवाद के विरोधी रहे हैं, तथा जिन्हें वर्तमान समाज के सघर्षों का थोड़ा-बहुत प्रत्यक्ष अनुभव है। भारत की क्रान्तिकारी परिस्थिति में ज्यों-ज्यों जोर आता जायगा, त्यों-त्यों रिपोर्टाज भी विकास करता जायगा। इसके लिए यह आवश्यक है कि हमारे तरफ लेखक साहित्य के अन्य रूप-विधानों के साथ-साथ रिपोर्टाज की कला को भी अधिक-से-अधिक अपनायें, क्योंकि वह उनमें और सघर्षरत जनता में सीधा सम्बन्ध स्थापित करके पूँजीवादी समाज की उस असंगति के बन्धन तोड़ देगा जिसमें कलाकार और जनता के जीवन का व्यवधान निरन्तर बढ़ता जाता है और कला और साहित्य में रहस्यवाद और निराशावाद को जन्म देता है।

कबीर : युग-चित्रण

कबीर भारतीय सांस्कृतिक नवजागरण (रिनेसा) के युग-प्रवर्तक सत और महाकवि हैं। उनका सुदीर्घ जीवन-काल पूरी पन्द्रहवीं शताब्दी और सोलहवीं शताब्दी के प्रारम्भिक उन्नीस वर्षों को घेर लेता है। इस समय तक उत्तर और दक्षिण भारत के विभिन्न प्रदेशों में यत्र-तत्र मुसलमान सामंतों ने अनेक राज्य स्थापित कर लिये थे। दिल्ली की गद्दी पर लगभग दो सौ वर्षों से मुसलमान सुलतानों का राज्य रहा था। एक प्रकार से मुसलमान तब तक इस देश के ही निवासी बन चुके थे।

इस घटना का केवल भारतीय राजनीति पर ही नहीं, बल्कि समूचे भारतीय जीवन पर—भारतीय समाज, कला, संस्कृति और विचार-पद्धति पर व्यापक, युगांतर-कारी प्रभाव पड़ा।

देश के कोने-कोने में फैले हिन्दू और मुसलमान शासक जाति और धर्म का विचार न करके अपने-अपने राज्यों के सीमा-विस्तार के लिए परस्पर लड़ते रहते थे, या दिल्ली के सुलतान अपने साम्राज्य को सुगठित और सुव्यवस्थित बनाने या अपना प्रभुत्व बढ़ाने के लिए निरन्तर युद्धों में ही जूझते रहते, या कि कुछ मुसलमान शासक अपने धर्मांध उल्माओं के आदेश पर हिन्दुओं पर विशेष रूप से अत्याचार करते, उन पर जजिया कर लगाते या हिन्दुओं के मंदिरों और मूर्तियों को तोड़ते थे—ये घटनाएँ तो आएँ दिल होती ही रहती थी। यह सारी अत कलह और अराजकता तो मध्य-युग के अंत की द्योतक उथल-पुथल थी। लेकिन उस युग के काव्य और कला में इस राजनीतिक अव्यवस्था का चित्रण ज्यों-का-त्यों सीधे ढंग से ढूँढ़ना व्यर्थ होगा, क्योंकि उस युग की सबसे बड़ी वास्तविकता यह ऊपरी राजनीतिक उथल-पुथल नहीं है, और न मुसलमानों का हिन्दुओं को पराजित करके अपना राज्य स्थापित करना ही ऐसी बड़ी घटना थी कि कविता और कला की प्रवृत्तियों में कोई मौलिक युगांतर पैदा कर देती। ऐसे बाह्य आक्रमण भारत पर बार-बार होते आएँ थे और आक्रमणकारी किरात, हूण, यवन, खम और शक आदि जातियाँ यहाँ आकर बसती भी गई थी, लेकिन उन्होंने यहाँ के धर्म-मत और जाति-वर्ण पर आधारित समाज-व्यवस्था को कभी इस तरह नहीं भकभोरा था और न समाज में उन प्रगतिशील शक्तियों को ही शक्ति और प्रेरणा दी थी जो उठकर रूढ़ियों से टकरातीं और दलित और वंचित लोगों को आत्मगौरव प्रदान करके सांस्कृतिक नवजागरण के मार्ग पर

अग्रसर करती। वे स्वयं अपनी विशेषता खोकर भारतीय समाज में घुल-मिल गईं। परन्तु इस बार ऐसा नहीं हुआ था। इस्लाम स्वयं एक सुसंगठित संप्रदाय था। उसके आने से और यहाँ की अनेक दलित जातियों के मुसलमान बन जाने से दो धर्मों और सभ्यताओं का सगम तो हुआ, लेकिन यह सगम ऐसा था जिसमें दोनों धाराएँ जीवन के हर क्षेत्र में और हर स्तर पर एक-दूसरे से प्रभावित होकर भी अपना वैशिष्ट्य और स्वतन्त्र अस्तित्व बनाये रखती आई थी। इस्लाम के एकेश्वरवाद, सामाजिक न्याय और धार्मिक समानता के सिद्धान्तों ने यहाँ की दलित, जाति-भ्रष्ट, शूद्र जातियों में सहज ही एक नई आशा का संचार किया और एक विराट् जन-आन्दोलन को जन्म देने में परोक्ष रूप से सहायता भी दी। साथ ही उच्च वर्गों और जातियों के उदारमना शास्त्रज्ञ विद्वानों में भी उसने यह चेतना जगा दी कि पौराणिक मत और जाति-व्यवस्था के बन्धन ढीले करने में ही कल्याण है।

भारतीय नवजागरण के प्रारम्भिक इतिहास और धर्म-आन्दोलनों को समझने के लिए यह याद रखने की बात है कि उन दिनों विभिन्न वर्गों के आर्थिक-सामाजिक सम्बन्धों को धर्म-व्यवस्था ही विचार-क्षेत्र में व्यक्त और प्रतिबिम्बित करती थी, क्योंकि धर्म ही मनुष्य के समस्त कार्य-व्यापारों का नियन्त्रण करता था—वही तब के ह्रासोन्मुखी सामन्ती समाज का स्वीकृत विधान था। सर्व-साधारण की आर्थिक-सामाजिक गुलामी के बन्धनों को और कठोर बनाने के लिए विधि-विधान, तीर्थाटन, पर्व-स्नान, वेदपाठ, व्रतोद्यापन, छुआछूत, अवतारोपासना, कर्मकाण्ड आदि बाह्याचारों की शृङ्खला को और जटिल तथा सर्व-साधारण के लिए दुरभिसाध्य और कठोर बनाया जाता था। इसी कारण समाज की निम्न, अधिकार-वंचित श्रेणियों की ओर से सामन्ती आर्थिक-सामाजिक गुलामी पर आक्रमण करने के लिए भी हमेशा धर्म के कठोर विधान पर आक्रमण किया जाता था। इसे यों भी कह सकते हैं कि उस काल में धार्मिक बन्धनों को ढीला करने की जो चेष्टाएँ होती थीं वे मूलतः सामन्ती आर्थिक-सामाजिक गुलामी को जड़ों पर ही कुठाराघात करती थीं। उन दिनों लोक-मानस में मनुष्य की मुक्ति का वर्ग-सघर्ष धार्मिक स्तर पर जनता की लोक-परम्परा या उच्च वर्गों की शास्त्रीय परम्परा से प्राप्त विभिन्न मत-मतान्तरों के बीच धार्मिक-दार्शनिक शब्दावली और रूपकों का आश्रय लेकर ही अभिव्यक्ति पाता था। उस समय धर्म ही युग-चेतना का रूप और माध्यम था। ईश्वरोपासना के समान अधिकार की माँग वास्तव में आर्थिक-सामाजिक न्याय की माँग थी। जाति-कुल-वर्ग-भेदी की भिन्नता के बावजूद भक्त-पद प्राप्त करने की माँग उस समय के अमानवीय, अन्यायपूर्ण समाज-सम्बन्धों के मानवीयकरण की माँग थी और उन बनावटी, ऊपर से थोपी गई मर्यादाओं को तोड़ने की माँग थी जो विशाल जन-समूह को अपने अधिकारों से वंचित

रखती है। यही कारण है कि उस काल के तमाम जन-ग्रान्दोलनों का बाह्य-रूप धार्मिक था, तमाम प्रगतिशील जन-नेता और मनीषी धर्म के नाम पर ही मानव-मुक्ति और मानवमात्र की समानता और एकता पर जोर देते थे और उन तमाम सामाजिक कुरीतियों, रूढ़ियों, अन्ध-विश्वासों, साम्प्रदायिक कट्टरताओं, बाह्याचारों और कर्मकाण्डों पर खुलकर आक्रमण करते थे जिनका आश्रय लेकर उच्च वर्ग और उच्च जातियाँ सर्व-साधारण का शोषण-दोहन करती थीं। यदि इस ऐतिहासिक तथ्यपरक दृष्टि से हम देखें तो हमें कबीर के काव्य में अपने-युग की सभी मूलभूत समस्याओं का अत्यन्त मार्मिक और यथार्थ चित्रण मिलेगा।

कबीर के युग-चित्रण का गहराई से समझने के लिए उन धार्मिक ग्रान्दोलनों को जानने-समझने की भी जरूरत है जो कबीर से पहले और कबीर के समय लोक-मानस को आलौडित कर रहे थे, जिनकी परम्पराएँ बन चुकी थीं और जिनको स्वीकार करके भी कबीर ने जिनसे सम्बन्ध-विच्छेद किया था और स्वयं एक नई परम्परा गढ़कर भारतीय चिन्ताधारा में एक युगान्तर उपस्थित कर दिया था।

मुसलमानों के आगमन से सत्ताधारी उच्च वर्गों और उच्च जातियों पर यह प्रतिक्रिया हुई कि उन्होंने भी संघ-बद्ध इस्लाम का मुकाबला करने के लिए देश में फैले विभिन्न मत-मतान्तरों को संघबद्ध करने की कोशिश की। उस समय यहाँ ब्रह्मवादी कर्मकाण्डों, शैव, वैष्णव, शाक्त, स्मार्त आदि अनेक मत प्रचलित थे जो स्मृति, पुराण, लोकाचार, कुलाचार आदि अनेक आधारों पर संरक्षित थे। स्मार्त पण्डितों ने शास्त्रीय वचनों के आधार पर एक सर्व-सम्मत मत निकालने की कोशिश की और शास्त्र-वाक्यों की छानबीन करके एक आचार-प्रवर्ण धर्म-मत स्थिर करने के लिए निबन्ध-ग्रंथों की रचना की। वस्तुतः इन निबन्ध-ग्रंथों की आचार-प्रवर्णता उच्च जाति के हिन्दुओं को ही संघबद्ध कर सकती थी, क्योंकि तीर्थ, व्रत, उपवास और होमाचार की परम्परा ही उनका केन्द्र-बिन्दु थी और मूलतः उनका लक्ष्य अत्यज्ञों और निम्न श्रेणियों के प्रति सामाजिक रूप में वर्जनाशील रहकर उच्च जाति के हिन्दुओं को और भी अधिक हिन्दू बनाना था। सिद्ध, योगी और सत कवि इस आचार-प्रवर्ण, संकीर्ण मतवाद पर लगातार आक्रमण करते रहे, क्योंकि इस प्रकार की संघबद्धता से जनता का हित-साधन नहीं होता था।

इसके विपरीत, मुसलमानों के प्रारम्भिक आक्रमणों के समय से ही पूर्व और उत्तर भारत में निम्नवर्ग की जातियों की ओर से विद्रोह का झुंड लहराया जाने लगा था। बिहार में बौद्ध-धर्म का प्रभाव समाप्त होते ही वज्रयान-संप्रदाय के रूप में बौद्ध तान्त्रिकों या सिद्धों का प्रभाव बढ़ा जो अधिकतर समाज की उपेक्षित और निम्न श्रेणियों से आते थे। बिहार से लेकर बंगाल और आसाम तक इन 'चौरासी

सिद्धों' का जन-साधारण पर अनन्य प्रभाव था। सिद्ध और योगी-सम्प्रदाय में, जिसमें सबसे प्रमुख गोरखनाथ हैं और जिनके नाम पर नाथ-सम्प्रदाय चला, यद्यपि वामाचार, रहस्य और गूढ़ की प्रवृत्तियाँ प्रमुख थी तथा और भी अनेक उच्छृङ्खलताएँ और बुराचार प्रचलित थे, लेकिन यह उच्च वर्णों और उच्च जातियों द्वारा आरोपित धार्मिक और सामाजिक बन्धनों के प्रति निम्नवर्ग के लोगो का ग्रन्थ, अनियंत्रित विद्रोह था, इसमें कोई सन्देह नहीं। यही कारण है कि इन सिद्धों और नाथ-पथी योगियों ने शास्त्रीय स्मार्त मत को तो ठुकराया ही, साथ ही वे उपनिषद्, ब्रह्मसूत्र और गीता पर आधारित किसी भी दार्शनिक मतवाद को भी मानने को तैयार न हुए। नाथ-सम्प्रदाय वर्णाश्रम-व्यवस्था पर सीधी चोट करता था और ईश्वरोपासना के बाह्य-विधानों के प्रति उपेक्षा प्रकट करता था। इनकी उपासना ध्यान और समाधि के द्वारा होती थी। वे न हिन्दू-आचारों के कायल थे, न इस्लामी आचारों के—यद्यपि योगी जाति के लोग कालान्तर में मुसलमान हो गये थे। वे हठयोग-साधना और अलौकिक चमत्कारों के लिए प्रसिद्ध थे—जो इस तथ्य को ही सिद्ध करता है कि यह विद्रोह मूलतः लक्ष्यहीन, अध और अनियंत्रित था। साधारण जनता इन सिद्धों और योगियों के प्रति सहज ही आकर्षित होती थी, क्योंकि उसे लगता था कि वर्ण-व्यवस्था, पौराणिक धर्म और भाग्यवाद को इनका हठयोग चुनौती देता है।

कबीर स्वयं नाथ-पथी परम्परा के सत थे, लेकिन उनका विद्रोह विनाशक न था। उन्होंने एक दूसरे धार्मिक आन्दोलन की परम्परा से इस विद्रोह को सम्बद्ध करके उसे एक जनकाक्षित उद्देश्य देकर मानवमात्र के लिए परस्पर मिलन और एकता का मार्ग प्रशस्त किया। धार्मिक आन्दोलन की यह दूसरी धारा प्रेम-भक्ति की धारा थी जो दक्षिण से चलकर उत्तर भारत को आप्लुत कर रही थी।

सुदूर दक्षिण के आलवार भक्तों में भक्तिपूर्ण उपासना-पद्धति वर्तमान थी। इन्हीं लोगो की परम्परा में वैष्णव आचार्य रामानुजाचार्य हुए थे। उन्होंने विष्णु की भक्ति का आश्रय लेकर नीच जातियों को ऊँचा किया। उनका श्री-सम्प्रदाय मायावाद का विरोधी था। इनकी ही शिष्य-परम्परा में स्वामी रामानन्द हुए जो कबीर के गुरु थे। वह दक्षिण से उत्तर भारत में आए थे। आचार्य हजारप्रसाद द्विवेदी का मत है कि मध्ययुग की समग्र स्वाधीन चिन्ता के गुरु रामानन्द ही थे। उनके अनुसार 'जो भक्ति के पथ में आ गया उसके लिए वर्णाश्रम का बन्धन व्यर्थ है।' इसी प्रकार 'सभी भाई-भाई हैं। सभी एक जाति के हैं। श्रेष्ठता भक्ति से होती है, जन्म से नहीं।' उन्होंने देश भाषा में कविता लिखी और ब्राह्मण से चाण्डाल तक को राम-नाम का उपदेश दिया। स्वामी रामानन्द के बारह शिष्य थे जिनमें से रैदास

(चमार), कबीर (जुलाहा), धन्ना (जाट), सेना (नाई) आदि निम्न जातियों के लोग भी थे।

कबीर के समय देश में धर्म की एक और धारा प्रवाहित हो रही थी। वह थी सूफी साधना की धारा। सूफी साधक इस्लाम के एकेश्वरवाद से सतुष्ट न थे और भगवान् को विशिष्टाद्वैतवादी वेदान्तियों की तरह मानते थे। पहले ये साधक पंजाब और सिंध में आकर बसे। फिर धीरे-धीरे उनकी परम्परा सारे भारतवर्ष में फैल गई। ये साधक मुसलमान उलमाओं की तरह कट्टर और सकीर्ण मतवादी न थे। इसीलिए मुईन उद्दीन (११४२ ई०), कुतुबुद्दीन काकी, फरोद शकरगज (१२०० ई०), शेख चिश्ती (१२६१ ई०), निजामुद्दीन ओलिया (१२३५) आदि सूफी साधक समान भाव से हिन्दू और मुसलमानों का विश्वास और सम्मान प्राप्त कर सके थे। बाद में इन सूफी साधकों ने पौराणिक आख्यानों के बदले लोक-प्रचलित आख्यायिकाओं का आश्रय लेकर जनता तक अपनी बात पहुँचाई।

इस प्रकार कबीर के समय और उनसे पहले देश में धार्मिक आन्दोलनों के रूप में जनता का विद्रोह जिन तीन परम्पराओं के मार्ग से व्यक्त हुआ था, कबीर को उन सबको आत्मसात् करने का सुयोग मिला था। इसी कारण उनकी वाणी इतना विशद युग-चित्रण है और इतना अखड़पन, सहज भाव, साहस और गहरा व्यंग्य है, जो उन्हें एक युगावतारी व्यक्ति की कोटि में रख देता है।

अपने युग के विराट् सामाजिक और सांस्कृतिक जन-आन्दोलन की इन तीन धाराओं को अपने अन्दर आत्मसात् करके भी कबीर किसी एक के ही नहीं बने। वे एक ऐसी युग-सधि के काल में पैदा हुए थे, जिसमें हिन्दू और मुसलमान जातियों के उच्च वर्गों में एक दूसरे के प्रति चाहे जितनी असहिष्णुता क्यों न रही हो, लेकिन निम्नवर्ग और जातियों में परस्पर एक दूसरे के निकट आने की और मिल-जुलकर रहने की भावना बलवती होती जा रही थी। और युग की आवश्यकता थी कि कोई सर्वसाधारण के अनियन्त्रित विक्षोभ और विद्रोह को एक सरल और सीधा मार्ग दिखा सके। कबीर ने निर्गुण प्रेम-भक्ति का मार्ग लोगों को दिखाया और उन्होंने प्रेम को ही साध्य और साधन दोनों माना—

“पोथा पढि-पढि जग मुआ, पडित भया न कोय।

ढाई अक्षर प्रेम का, पढे सो पडित होय॥”

भगवत्प्रेम के मार्ग को प्रशस्त करने के लिए जहाँ एक मनुष्य दूसरे से मनुष्य की हैसियत से ही मिले, उन्होंने जातिगत, वंशगत, धर्मगत, सत्कारगत, विश्वासगत और शास्त्रगत विशेषताओं के फँसे हुए जाल को छिन्न-भिन्न करने के लिए एक अदम्य साहस लेकर उच्च वर्ग की मान्यताओं की तीखी आलोचना की। पण्डित और शेख

इन दोनों पर उन्होंने समान रूप से व्यग्य कसे हैं और उनकी इन भकभोर देने वाली व्यंग्योक्तियो में ही उस युग की सारी समस्याएँ भूतिमान हो जाती हैं। कहीं वे पूछते हैं—‘यदि नग्न धूमने में योग मिलना तो वन के सभी मृग मुक्त हो जाते—सिर का मुण्डन कराने से यदि मुक्ति मिल जाती तो सिद्धि की ओर भेड क्यों नहीं चली गई ?’ कहीं वे वर्णाश्रम-व्यवस्था पर व्यग्य कसते हुए पूछते हैं—‘जो तू ब्राह्मण है और ब्राह्मणी से उत्पन्न हुआ है तो तू इस ससार में किसी दूसरे रास्ते से क्यों नहीं आया। तुम किस प्रकार ब्राह्मण हो और हम किस प्रकार शूद्र हैं, हम किस प्रकार घृणित रक्त हैं और तुम किस प्रकार पवित्र दूध हो ?’ छुआ-छूत के विरुद्ध तर्क करते हुए कबीर कहते हैं—‘जल में छूत है, थल में छूत है और ग्रहण के अवसर पर किरणों में भी छूत है, जन्म में भी छूत है और फिर मरने में छूत है। कह तो रे पंडित, कौन पवित्र है। आँखों में भी छूत है (कही शू को दृष्टि न पड जाय), कानों में भी छूत है (कहीं शूद्र की बात कान में न पड जाय), बोली में छूत है (कही शूद्र से बात न हो जाय), उठते-बैठते तुम्हें छूत लगती है, यहाँ तक कि भोजन में भी छूत है। इस प्रकार कर्म-बन्धन में फँसने की विधि तो सभी कोई जानते हैं, मुक्त होने की विधि कोई एक ही जानता है। कबीर कहता है कि जो राम को हृदय में विचारते हैं उन्हें छूत नहीं लगती ।’

बनारस के सन्तो का वर्णन करते हुए कबीर कहते हैं—‘साढ़े तीन-तीन गज की धोती पहने हुए, पैरों में तिहरे तागे लपेटे हुए, गले में जय-माला डाले हुए और हाथ में लोटे लिये हुए इन कम्बद्धों को हरि के सत नहीं कहना चाहिये। ये लोग तो बनारस के ठग हैं। मुझे ऐसे सत अच्छे नहीं लगते जो टोकरे भर-भरकर पेड़े गटक जाते हैं। बरतन माँजकर ऊपर खाना खाते हैं कि कही किसी की छाया भोजन पर न पड जाय और लकड़ी धोकर जलाते ह ।’

राज्य की ओर से की गई न्याय-व्यवस्था के आडम्बर पर चोट करते हुए कबीर कहते हैं—‘ए काजी, तुमसे ठीक तरह बोलते नहीं बनता, हम दीन बेचारे तो ईश्वर के सेवक हैं और तुम्हारे मन को राजसी बातें ही भाती हैं। लेकिन इतना समझ लो कि ईश्वर यानी धर्म के स्वामी ने कभी अत्याचार करने की आज्ञा नहीं दी।’ एक और स्थान पर वे काजी को नसीहत देते हुए कहते हैं कि ‘ए पागल, तू दीन से सहानुभूति नहीं रखता, इसलिए तेरा जन्म किसी काम का नहीं है ।’

कबीर जनता के कवि थे, और जनता के प्रति उनके हृदय में असीम करुणा और अनुराग का भाव था। उन्हें राजा के घर जाने में आपत्ति थी। एक पद में उन्होंने कहा भी है कि ‘हे राजन, तुम्हारे घर कौन आयागा ? तुम्हारे दूध से अधिक मैंने विदुर के पानी को अमृत करके माना है। तुम्हारी खीर की तुलना मैंने उनका

साग पाया, जिसका गुण गाते-गाते मैंने सारी रात बिता दी । कबीर का स्वामी आनन्दमय विरोध करने वाला है जिसने किसी के जाति-बन्धन को नहीं माना ।’

इस प्रकार कबीर ने अपनी बाणी द्वारा अपने युग की आचार-प्रवणता और सामाजिक अन्याय और हिन्दू-मुसलमानों के वैमनस्य पर लगातार आक्रमण करते हुए जिन मानवीय आदर्शों की स्थापना की वे निश्चय ही युगानुरूप थे । यह कहकर कि ‘सा’ के सब जीव हैं, कीरी, कुँजर दोगे’ उन्होंने मानव-मात्र की समानता का सिद्धान्त प्रचारित किया और ईश्वर की धर्मोपासना के हित सबके लिए समान अधिकार की माँग की । इस विराट् जन-आन्दोलन के सबसे प्रमुख और कृती नेता के रूप में उन्होंने अपने मुख से जो कहा उसमें हमें उनके युग का पूरा चित्रण मिलता है और भविष्य के लिए एक जीवन्त सन्देश भी ।

—जनवरी १९५२

छायावादी कविता में असन्तोष की भावना

भारत के नवोत्थित पूँजीवाद द्वारा प्रेरित राष्ट्रीय जागरण की प्रथम स्वाभाविक प्रतिक्रिया साहित्य में भारतेन्दु-काल से लेकर द्विवेदी-काल तक की इतिवृत्तात्मक कविता के रूप में व्यक्त हुई। कतिपय राजनीतिक और सामाजिक सुधार ही मुक्ति-भावना के चरम लक्ष्य थे। सामाजिक जीवन के संगठन में ग्रामून परिवर्तनो और उनके अनुकूल ही समाज-चेतना के नूतन सस्कार की आवश्यकता का अनुभव अभी तक स्पष्ट रेखाएँ नहीं बना पाया था। सारे प्रश्न सरल और सुबोध थे, अतएव उनकी अभिव्यक्ति भी अत्यन्त सरल और सुबोध थी। अपनी राष्ट्रीय अधोगति के कारणों की खोज प्राचीन सस्कृति के आदर्शों से च्युत हो जान के तथ्य को प्रमाणित करने तक ही सीमित थी और आकाशित समाज का आदर्श निरूपित करने के लिए गोपालक कृष्ण की जनवादी परम्पराओं को गौरवान्वित किया गया था। 'भारत-भारती' और 'प्रियप्रवास' इस युग की राष्ट्रीय चेतना के श्रेष्ठ उदाहरण हैं। सरल समस्याओं का सरल समाधान ! परन्तु १९१४-१८ के महायुद्ध, भारत की राष्ट्रीय आकांक्षाओं के प्रति साम्राज्यवाद की निर्मम उपेक्षा, राष्ट्रीय असन्तोष, असहयोग आन्दोलन और दमन, मुक्तिकामी राष्ट्रीय चेतना का सामाजिक जीवन की रूढ़ियों और जर्जर परम्पराओं के कठोर बन्धन को तोड़ते हुए वैज्ञानिकता अथवा आधुनिकता की ओर स्वाभाविक प्रवाह—आदि घटना-सूत्रों ने हमारे राष्ट्रीय जीवन की समस्याओं और उनके प्रति हमारे दृष्टिकोण एवं अनुभूति की सरलता को एक झटके से छिन्नतार कर दिया। हमारे कवियों के अति संवेदनशील मानस ने अनुभव किया कि ये सारी घटनाएँ और ये सारे प्रश्न एक दूसरे पर निर्भर, और एक-दूसरे से सम्बद्ध और संगम्भित हैं—केवल आत्मनिर्भर, और निरपेक्ष नहीं हैं—और यह तथ्य हमारे राष्ट्रीय जीवन में एक महान् सघर्ष का सूत्रपात करता है। इस सघर्ष में समाज और व्यक्ति, वर्ग और जाति, पुरुष और नारी सभी समानरूप से अपनी भूमिका खेलेंगे। सामाजिक जीवन के हर क्षेत्र में इस महान् सघर्ष की दुन्दुभी बजी है। देश के जनजीवन में एक अपूर्व हलचल व्याप्त हो गई, जाग्रति की नई भावनाओं ने भारतीय जनता के अन्तर के ओर-छोर को झकझोर दिया और जो सघर्ष जीवन के व्यापक क्षेत्रों को उद्बुद्ध और आन्दोलित कर रहा था वह अब प्रत्येक व्यक्ति को आशा और निराशा, मुक्तिकामना और अनिश्चितता, दृढ़ संकल्प और अधीरता, विद्वान और आशका की प्रबल लहरो

अन्दर 'असन्तोष' का 'चीत्कार' कहाँ और क्यों छिपा है ?

इन प्रश्नों की गहराई में जाने के लिए हमें नये सिरे से अपने कला-विषयक विचारों का मूल्यांकन करना होगा।

कविता का समाज से अविच्छेद्य सम्बन्ध है, क्योंकि कविता का मनुष्य के भावों से सम्बन्ध है। आदिकाल से मनुष्य प्रकृति से युद्ध करता आया है—उम पर विजय प्राप्त करने, उसके अन्तरतम प्रदेशों में प्रविष्ट होकर उसके निगूढ़ रहस्यों का उद्घाटन कर, उसके साथ उच्चतम स्तर पर सन्तुलन स्थापित करने के लिए—क्योंकि मनुष्य प्रकृति के अन्ध प्रकोपों और बन्धनों से मुक्त होना चाहता है, क्योंकि वह स्वतन्त्रता चाहता है। लेकिन एक मनुष्य इस कार्य को सम्पन्न नहीं कर सकता, इसलिए वह सामूहिक जीवन व्यतीत करता है, समाज में रहता है। सामाजिक श्रम ही उसकी स्वतन्त्रता का अस्त्र है। मनुष्य की आर्थिक व्यवस्था या उत्पादन-प्रणाली ही उसकी प्रगति या उन्नति की द्योतक है। जितनी ही उन्नत आर्थिक प्रणाली होगी उतनी ही हृद तक मनुष्य प्रकृति से स्वतन्त्र होगा। मनुष्य के इस सामाजिक विकास ने ही उसमें ज्ञान-चेतना उत्पन्न की। सामाजिक चेतना मनुष्य के श्रम को सगठित और सघटित करती है। समाज ने मनुष्य की जिन अन्तर्वृत्तियों को ग्रहण किया, वे स्वतन्त्र होकर समाज की ज्ञान-चेतना के चिर-परिवर्धित कोष में परिवेष्टित होती गई; अस्वीकृत पथ-भ्रान्त पथिक की भाँति भटकती फिरी। सामाजिक जीवन और सामाजिक अनुभव से जिनका सम्बन्ध रहता है वही अन्तर्वृत्तियाँ इस कोष में स्थान पाती हैं।

कविता कला है। मनुष्य के श्रम की तरह वह भी स्वतन्त्रता का अस्त्र है। जिस प्रकार मनुष्य वास्तविकता के बदलने में ही बाह्य-वास्तविकता का ज्ञान प्राप्त कर पाता है (विज्ञान द्वारा) उसी प्रकार अन्य मनुष्यों के 'अहं' की अनुरूपता का ज्ञान भी उसे 'अहं' को बदलने के प्रयत्न द्वारा ही प्राप्त होता है। (कविता और कला द्वारा)। भौतिक जगत् के समान मनुष्य के सामाजिक जीवन में भी परिवर्तन अनिवार्य है, केवल बाह्य जीवन में ही नहीं वरन् उसके आन्तरिक जीवन या भाव-जगत् में भी। इसीलिए समाज के सामूहिक भाव समाज के विकास के साथ-साथ परिवर्तित होते जाते हैं। यह आवश्यक नहीं कि उनके परिवर्तन की गति समान ही हो—अतः कला की भी यह विशेषता है कि वह परिवर्तनशील और प्रगतिशील है।

प्रकृति और चतुर्दिक वातावरण से संघर्ष करने वाले मनुष्य के भावों में उसके बाह्य जीवन की प्रतिक्रिया होती है, मन में भावों का संघर्ष होता है, आकांक्षाएँ उत्पन्न होती हैं, सामाजिक संघर्ष की कठोर-कटु विषमताओं को मधुर बनाने की उत्कण्ठा पैदा होती है, परिवर्तित सामाजिक जीवन से तादात्म्य स्थापित

करने की आवश्यकता प्रतीत होती है। तात्पर्य यह कि बाह्य संघर्ष के साथ-साथ आन्तरिक संघर्ष या भाव-जगत् का द्वन्द्व भी चलता रहता है। और कविता, जो भावों को संगठन या उन्हें तरतीब देती है, नवीन अन्तर्प्रेरणाओं द्वारा भाव-जगत् की सीमा विस्तृत करती जाती है। वह जीवन-भ्रम या संघर्ष को भावों के रस में सींचकर मधुर बनाती जाती है। कविता का यही उद्देश्य रहा है। वह सामाजिक जीवन और सामाजिक भ्रम के साथ मनुष्य का 'मानवी लगाव' उत्पन्न करती है। यह कार्य कविता मनुष्य के भावों को एक नवीन श्रेष्ठतम कल्पनात्मक संसार में अवतरित करके करती है। इस कल्पनात्मक संसार की वास्तविकता अवास्तविक नहीं होती, वरन् एक उच्चकोटि की वास्तविकता होती है। कविता का जन्म ही इस श्रेष्ठतम वास्तविकता की कल्पनात्मक रूपरेखा अद्भुत करने से होता है। यद्यपि हम इस कल्पनात्मक वास्तविकता का स्पर्श नहीं कर पाते, तथापि इस 'भ्रम' के दीपक को लेकर भविष्य के तमपूर्ण गर्भ में घुसने का साहस सचित कर लेते हैं। यह भ्रम, यह श्रेष्ठ जीवन की कल्पना मृग-मरीचिका के समान अप्राप्य नहीं होती, क्योंकि वर्तमान के गर्भ में उसके बीज होते हैं, जिन्हें सम्पूर्ण मानवता की भ्रम-शक्ति भविष्य में अंकुरित करने में सफल होती है—कल्पना सत्य हो जाती है आकाशाएँ वास्तविकता के रूप में परिणत हो जाती हैं।

अतः कविता मनुष्य की स्वतन्त्रता का अस्त्र है।

आदिकाल में जब कविता का जन्म हुआ था, समाज बहुत आगे बढ़ आया था। उस समय कविता का जीवन से सीधा सम्बन्ध था। हम ऋतु-उत्सवों के गीतों में अर्ध-ऐतिहासिक समाज का सामाजिक तथा सामूहिक भ्रम से जो सम्बन्ध था, उसका भावपूर्ण चित्रण पाते हैं। इनमें कोठियों अनाज और सुख-समृद्धि की कल्पना की जाती थी, केवल इसलिए कि फसल पैदा करने का भ्रम मधुर बन सके, हल्का हो सके, उसमें तत्परता और उत्साह भरा हो। कविताओं के उच्चारण का सम्बन्ध कलात्मक रूप से मनुष्य के कार्य के साथ रहता था और उसके पीछे मनुष्य की सामूहिक भावनाएँ निहित रहती थीं। इस प्रकार फसल के गीत से मधुरसिंचित कार्य चलता जाता था; उत्पादन बढ़ा, और नयी आवश्यकताएँ उत्पन्न हो गईं। प्रकृति पर विजय प्राप्त करने की आकांक्षा ने नवीन कल्पनाओं को जन्म दिया। इन्द्र, वरुण, गरुड, पवनसुत, नभ-धान (विमान) आदि की अनेक कल्पनाएँ बनीं, जो परिभ्रम-कुशल अनुभवों थे उन्हें देवताओं का पद-गौरव प्राप्त हुआ। और मनुष्य नये कल्पना-चित्रों को आँखों में रमाये एक नयी उमंग से प्रकृति के नव-प्रदेशों पर विजय प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील होता गया।

संक्षेप में, कविता सत्य के एक नूतन कल्पनात्मक संसार की रचना करती है,

और इस कल्पनात्मक संसार के विशिष्ट गुणों के साथ हमारा भावात्मक तादात्म्य स्थापित करती है। इस कल्पनात्मक संसार में हमारा सम्बन्ध अन्तर्वृत्तियों की चेतना द्वारा होता है। इस कल्पनात्मक संसार की सृष्टि सामूहिक अनुभूति के आधार पर होती है।

निष्कर्ष निकला कि कविता का जन्म स्वतन्त्रता के साथ होता है। इतिहास के आदिकाल में, जब तक समाज परस्पर-विरोधी वर्गों में स्पष्ट रूप से नहीं बँट जाता अर्थात् जब तक मनुष्य सामूहिक जीवन व्यतीत करता है और मनुष्य का दुश्मन न बनकर केवल प्रकृति का कोप-भाजन ही बना रहता है, कविता सम्पूर्ण मानवता की आकांक्षाओं का प्रतिनिधित्व करती है, मनुष्य के सामूहिक भावों और भ्रमों की अभिव्यंजना करती है। किन्तु इसके पश्चात् एक अति-उन्नत एवं सभ्य वर्ग के समाज में कविता समस्त समाज की आकांक्षाओं और उनके भ्रमों को व्यक्त न कर केवल उच्च वर्ग की भावनाओं को व्यक्त करने लगती है। समस्त मानवता का दामन छोड़कर वह शक्ति-सम्पन्न वर्ग का वरण कर लेती है।

समाज के विकास के साथ, अर्थात् उत्पादन की प्रणाली के विकास के साथ, समाज में श्रम-विभाजन होने लगता है। समाज की उन्नति और प्रत्येक मनुष्य के पूर्ण विकास के लिए यह श्रम-विभाजन अनिवार्य है। उत्पादन की वृद्धि ने वर्ग उत्पन्न किये। शासक वर्ग के ध्रुव पर मानव-समाज की सम्पूर्ण चेतना केन्द्रीभूत हो गई। कलाकार या कवि भी इसी ध्रुव पर मँडराते रहे और शासक वर्ग की तरह उन्हें भी श्रम से छुट्टी मिली। शनैः-शनैः कला या कविता सामूहिक श्रम से भिन्न, दूरस्थ होती गई। कवि अकेला, निराला व्यक्ति बन गया।

पूँजीवाद अपनी प्रारम्भिक अवस्था में एक क्रान्तिकारी समाज था। सामन्त-शाही का अन्त करके उसने मनुष्य को मनुष्य की गुलामी से स्वतन्त्र कर दिया, उत्पादन-प्रणाली में क्रान्तिकारी उन्नति की, और पूरे समाज की रूपरेखा ही बदल दी। 'बराबरी', 'भाईचारे और 'स्वतन्त्रता' के नाम पर सामन्ती समाज का अन्त करके उसने नये समाज सम्बन्ध स्थापित किये।

अठारहवीं सदी की यूरोपीय क्रान्तियाँ, मुख्यकर फ्रांस की पूँजीवादी सामाजिक क्रान्ति ! पूँजीपति वर्ग के सिद्धान्त-प्रतिपादक समझे कि 'स्वतन्त्र रूप से जन्म लेने वाला जो मनुष्य हर जगह बन्धन-ग्रस्त' है वह पूँजीवाद के शुभागमन से उन्मुक्त हो गया। लेकिन यह पूँजीपति वर्ग की स्वतन्त्रता थी। व्यापार-वृद्धि और साम्राज्य-विस्तार के लिए वह निश्चय ही स्वतन्त्र हो गया था। जहाँ तक आर्थिक प्रणाली का सम्बन्ध है पूँजीपति वर्ग एक क्रान्तिकारी वर्ग है। उत्पादन-यन्त्रों में निरन्तर क्रान्तिकारी उन्नति करके वह उत्पादन-प्रणाली की बुनियाद को इतना विस्तृत और

सामाजिक बना देता है कि समस्त मानव-जाति सामूहिक रूप से उत्पादन-कार्य में भाग लेने लगती है।

लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि वह अपने साथ नये सामाजिक बन्धन नहीं लाता। इस संश्लिष्ट समाज के बन्धन और भी कठोर निरकुश होते हैं। लाभ की प्रेरणा, उत्पादन के साधनों पर व्यक्तिगत स्वाधिकार, औद्योगिक प्रतियोगिता और इनसे उत्पन्न साम्राज्यवाद, फासिज्म, आर्थिक संकट, बेकारी और युद्ध करोड़ों प्राणियों के जीवन में विभ्राट् पैदा कर देते हैं, और उन्हें बाजार और वस्तु का गुलाम बना देते हैं। पूँजीवाद के पतनोन्मुख काल की यह बीभत्स, विकराल, रक्त-पिपासु वास्तविकता भ्रमजीवी-वर्ग में अपने भ्रम की सामूहिकता और पूँजीवाद का नाश करके इतिहास चक्र को आगे ले जाने की अपनी क्षमता की चेतना उनमें उत्पन्न कर देती है। इन दो परस्पर विरोधी वास्तविकताओं के सामने पड़कर आज का पूँजीपति अपनी अन्तर्वृत्तियों और पूँजीवाद के निरकुश सामाजिक नियमों का दयनीय-निरुपाय दास बन गया है। वह समाज के हितों के विरुद्ध खड़े होकर उसके बन्धनों की शृंखला को और भी जकड़कर स्वतन्त्र होने की व्यर्थ चेष्टा कर रहा है। समाज की असगतियों का यह निरुपाय दास आज व्यक्तिवादी, आत्मपेक्षी और समाज का शत्रु बन गया है।

यहाँ एक बात उल्लेखनीय है। भारत में पूँजीवाद एक क्रान्तिकारी के रूप में नहीं बल्कि एक सौदागर के रूप में आया। उसका चरम उद्देश्य भारतीय बाजारों, यहाँ के प्राकृतिक साधनों, और यहाँ के भ्रम का शोषण करना था; उन पर अपना आधिपत्य जमाना था, क्रान्ति करना नहीं। निदान सामन्ती आर्थिक प्रणाली बदलकर पूँजीवादी आर्थिक प्रणाली हो गई, लेकिन सामन्त सामन्त रहे, समाज-सम्बन्ध, धर्म, संस्कृति, सभ्यता और मतमतान्तरों के जर्जरित रूपों को उँगली तक न छुआई गई। इस कूड़ा-करकट के नीचे दबकर भारतीय सभ्यता-संस्कृति की जीवन-प्रदायिनी निधियाँ भी निर्जीव हो चली। लेकिन साम्राज्यवाद के रूप में पूँजीवाद के आगमन से हमारी जीवन-समस्याएँ आधुनिक और अन्तर्राष्ट्रीय होती गईं। इसलिए प्राचीन कूप-मण्डूकता और दकियानूसी रुढ़िवादिता के विरुद्ध स्वयमेव सुधार-ग्रान्दोलन उठ खड़े हुए; किन्तु उनमें तीव्र साम्राज्य-विरोधी भावना का अभाव था, क्योंकि हमारी सारी जहालत, बर्बरता कायम रखकर साम्राज्यशाही ने हम पर अपनी निष्पक्षता और उदारता की छाप लगा दी थी, यद्यपि इस प्रकार वह हमारे सारे जीवन-स्रोतों को बन्द करती जा रही थी। तो भी साम्राज्यवाद भारत में एक भारतीय पूँजीवादी वर्ग के जन्म को न रोक सका। यह पूँजीपति वर्ग साम्राज्यवाद का प्रतिवादी है। अतः एक सीमा तक क्रान्तिकारी है।

भारत में आधुनिक कविता का विकास भी इसके अनुरूप ही हुआ। रोमैण्टिक कविता की उद्भूतना जिसे हम 'छायावाद' की कविता कहते हैं, केवल पूँजीवाद के काल में ही हो सकती थी। छायावादी कवि भी अधोगति-प्राप्त सामन्ती समाज की श्रृंखलाओं और अनैसर्गिक बन्धनों, उसकी सकीर्ण सौन्दर्य-भावनाओं, कुत्सित सौन्दर्य मूल्यों के विरुद्ध विद्रोह करता है। वह एक ऐसे क्रान्तिकारी के रूप में अवतरित होता है जो नवोत्थित वर्ग के भावों को विगत जीवन की वास्तविकता के विरुद्ध सगठित कर भावों की स्वतन्त्रता प्राप्त करने के लिए मनुष्य का सचेत प्रेरणा प्रदान करता है, और नवजीवन की वास्तविकताओं से भाव-जगत् का तादात्म्य स्थापित कराने के लिए मनुष्य की अन्तर्वृत्तियों और उसके 'अह' में परिवर्तन करता है। भारत में पूँजीवाद का अनैसर्गिक विकास होने पर भी छायावादी कवियों ने रीतिकाल की मृत परिपाटी के विरुद्ध जो संघर्ष किया है, वह इस कथन का स्पष्ट प्रमाण है। 'भक्ति-काल' के कवियों के सीमित दायरे का वर्णन करने के बाद रीतिकाल की सामन्ती कविता की 'संकीर्णता' और 'स्थविरता' की विशद व्याख्या करते हुए कवि श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने 'पल्लव' की भूमिका में लिखा है कि 'इस तीन फुट के नख-शिख के ससार के बाहर यह कवि-पुंगव नहीं जा सके।' केवल इतना ही नहीं, पन्त परिवर्तित समाज की वास्तविकता और उसके अनुरूप ही भावाभिव्यञ्जन की शैली की आवश्यकता के प्रति भी सचेत थे। रीतिकाल के कवियों के भाव-जगत् की संकीर्णता पर ही उन्होंने घातक प्रहार नहीं किये, वरन् उनकी शैली और छन्दों पर भी, जो नवीन, अत्यधिक विकसित वास्तविकता की भावात्मक कल्पना को अपनी लघु सीमा में चित्रित करने में असमर्थ थे। पन्त ने लिखा कि, 'ब्रज-भाषा की उपत्यका का वक्षस्थल इतना विशाल नहीं कि उस में सब-कुछ सजाया जा सके।' इसलिए 'हम ब्रज की जीर्ण-शीर्ण छिद्रों से भरी पुरानी छोट की चोली नहीं चाहते, इसकी सकीर्ण कारा में बन्द हो हमारी आत्मा वायु की न्यूनता के कारण सिसक उठती है, हमारे शरीर का विकास रुक जाता है। यह नकाब पहना हुआ हास्यास्पद चेहरे का नाच हमारी सभ्यता के प्रतिकूल है।'।

यह 'सभ्यता' जिसको छायावाद का कवि अभिषिक्त करना चाहता है, कोई प्राचीन सभ्यता नहीं, बल्कि आधुनिक पूँजीवादी सभ्यता है। उसकी वास्तविकता ने कवि का दृष्टिकोण इतना व्यापक बनाया कि वह पुरानी 'सकीर्ण कारा' का परित्याग कर स्वतन्त्र होने की आवश्यकता का अनुभव करने लगा। इस प्रकार छायावादी कवि एक प्रकार का क्रान्तिकारी था, क्योंकि उसकी वारणी, उसके भाव-चित्रों में सामन्ती प्राचीन के प्रति गहरा प्रतिवाद था।

अतः हिन्दी की आधुनिक छायावाद की कविता का जन्म भी स्वतन्त्रता की भावना को लेकर हुआ। रीतिकाल की कविता की संकीर्णता, स्थविरता नष्ट करके

छायावाद ने अपने प्रारम्भिक काल में व्यापक दृष्टिकोण और प्रगतिशील भावनाओं की अभिव्यक्ति की, सामन्ती युग की समाज-भृङ्खलाओं और रूढ़ियों की दासता के विरुद्ध संघर्ष करके, जिसके कारण मनुष्य के व्यक्तिगत विकास के समस्त द्वार बन्द हो चुके थे, उसने 'व्यक्ति' की श्रेष्ठता प्रतिपादित की।

२

हिन्दी की छायावादी कविता अत्यन्त सहिष्णु है। भारतीय पूँजीवाद के समान ही इसका विकास भी अनैसर्गिक रूप से हुआ है, अतः इसकी दुर्बलताएँ भी अनेक हैं। अंग्रेजों, अंग्रेजी सभ्यता और साहित्य के सम्पर्क में आने से हमारे साहित्य और विशेषकर काव्य-साहित्य पर उसका असर पड़ा। इंग्लैण्ड के उन्नतिशील रोमैण्टिक कवियों—वर्ड्सवर्थ, शैली, कोट्स, बायरन—की 'रोमैण्टिक' शैली ने हमारे काव्य-साहित्य को एक नवीन काव्य-शैली तो अवश्य प्रदान की, लेकिन उसमें इंग्लैण्ड के 'रोमैण्टिक' कवियों की सजीवनी शक्ति, आशावादिता और प्रगतिशीलता न आ पाई। उनकी व्यापक अनुभूति, विशाल हृदयता, प्रकृति और वातावरण पर विजय प्राप्त करने की अक्षय जीवत और जीवन को एक उच्च मानवीय आदर्श पर कायम करने की कल्पना का छायावादी कविता में एक दुर्बल स्वरूप ही निखर पाया। इसके अतिरिक्त आधुनिक अंग्रेजी कविता से भी छायावादी कविता की अनुभूति और भाववस्तु को प्रेरणा मिली है और उसकी समाज-विरोधी भावनाओं की प्रतिच्छाया छायावादी कविता पर पड़ी है।

किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि छायावाद की कविता में गहरे प्रतिवाद और असन्तोष की भावना का अभाव है। भारतीय पूँजीवाद ब्रिटिश साम्राज्यवाद के समक्ष प्रतिवादी है, उसका प्रतिद्वन्दी है। यद्यपि विश्व का पूँजीवाद पतनोन्मुख है; भारतीय पूँजीवाद अपने शैशव-काल में है और विकासोन्मुख है। साम्राज्यवादी भृङ्खलाओं ने उसका स्वतन्त्र विकास रोक रखा है। इन प्रतिबन्धों से उन्मुक्त चाहने वाला भारतीय पूँजीवाद साम्राज्यवाद से संघर्ष कर रहा है। इन असङ्गतियों ने छायावादी कविता पर भी प्रभाव डाला है। उसमें परस्पर विरोधी मनोवृत्तियाँ प्रत्यक्ष हो चुकी हैं। तो भी कितना न किसी रूप में आधुनिक समाज के प्रति असन्तोष की भावना उसमें सर्वत्र पाई जाती है।

रीतिकालीन बन्धनों से उन्मुक्त कविता ने जीवन को उच्चतम आदर्श पर प्रतिष्ठित करने के लिए एक नये संसार की कल्पना का अनुभव किया—

“चाहता है यह पागल प्यार,
अनोखा एक नया संसार।”

—महादेवी वर्मा

किन्तु इस नये संसार की कल्पना आधुनिक समाज की विषमताओं को दूर करने और नये समाज की आवश्यकताओं की पूर्ति करने वाले के रूप में नहीं की गई। बल्कि उसकी रूपरेखा की कल्पना में इन विषमताओं द्वारा किये गये घावों पर मरहम का काम करने वाले आत्मतुष्टि के भावों और रागों की सर्वमान्यता है। अर्थात् यह कामना की गई कि इस नये संसार में 'सपने प्रहरी' हो, वहाँ 'जलने में विश्राम' और 'मिटने में निर्वाण' हो, वहाँ 'अरमानों' के बदले 'मूक व्यग्रा से भरा पागलपन' हो और 'दृग आँसू का व्यापार' करते हो। तो भी अपने 'पागल प्यार' के लिए 'अनोखा एक नया संसार' की आवश्यकता का अनुभव करना ही इस बात का द्योतक है कि महा-देवी जी वर्तमान संसार से असन्तुष्ट है। लेकिन उनकी चेतनाहीन अनुभूति वास्तव में एक ऐसे संसार की कल्पना न कर सकी, जिसमें आधुनिक विषमताएँ नष्ट हो चुकी हो। इन विषमताओं के प्रति सहनशीलता उत्पन्न करके श्रेष्ठ जीवन का विकास तो नहीं किया जा सकता ?

अपनी उन्मुक्ति से आशान्वित होकर छायावादी कवि ने 'वसन्त की प्रतीक्षा' की, सोचा कदाचित् ये विषमताएँ दूर हो जायेंगी और फिर 'मल्लिकाकुंज' खिल उठेगा, वसन्त-श्री चारों ओर छा जायेगी। लेकिन आधुनिक जीवन की परिस्थितियों ने उसकी 'आशालता' को 'पल्लवित' नहीं होने दिया, 'दृग-जल' से सींचकर भी वह 'वसन्त' को न बुला सका। उसकी आशावादिता प्रश्नवाचक रूप में परिणत हो गई—

“शून्य हृदय में प्रेम जलद माला, कब घिर आयेगी ?

वर्षा इन आँखों में होगी, कब हरियाली छायेगी ?”

—प्रसाद

यदि कभी छायावादी कवि आकांक्षाओं से उत्प्रेरित हो अपनी कल्पना के 'सोने के संसार' को जीवन में प्राप्त करने की कोशिश भी करता है—ऐसे सोने के संसार को जिसमें 'धरा का अनन्त शृङ्गार' है, जहाँ की 'अनन्त भकार' में 'असीम का प्यार' भरा है, जहाँ सभी में 'स्वर्गीय विकास' है—तो उसे ज्ञात होता है कि—

“घोर तम छाया चारों ओर

वेग मारत का है प्रतिकूल”

और जब कवि के हाथ से 'पनवार' छूट गई, उसकी आशा का केन्द्र 'नक्षत्र-प्रकाश' भी बुझ गया, तो निस्सहाय हो उसने अनुरोध-भरा आर्त्तनाद किया—“कौन पहुँचा देगा उस पार?” छायावाद का कवि अपने समाज की विडम्बनाओं से बिना अपनी वर्ग-भावनाएँ और वर्ग-सहानुभूतियाँ छोड़े, बचकर कहाँ जाय ? अकेला पड़कर एक ही निश्चय पर पहुँच सकता है कि 'डूबना' निश्चित जानकर वह 'विसर्जन' को

ही अपना 'कर्णधार' मान ले । अर्थात् अन्ध शक्तियों के प्रकोपों के समक्ष आत्मसमर्पण करदे !

तो भी वह इस विषम जीवन को स्वीकार नहीं कर पाता और न अपनी सन्तोष-भावना में वृद्धि कर वह अपने अन्तर के असन्तोष को शान्त कर पाता है । अतः यदि वह सचेत सामाजिक चेष्टा की आवश्यकताओं की चेतना से अनभिज्ञ रह कर एक नया 'सोने का ससार' नहीं प्राप्त कर पाता तो वह स्वयं अपना आत्मिक (आध्यात्मिक) विकास करने में सलग्न हो जाता है । पूँजीवाद के सामाजिक सम्बन्धों की क्रूर निरकुशता, कवि और कला के प्रति उसकी उदासीनता, कवि को उसके विरुद्ध अपने प्रतिवाद की घोषणा करने और अपने कवित्व का विकास करने के लिए मजबूर कर देती है । व्यक्तित्व के मार्ग में जो बाधाएँ उपस्थित होती हैं, कवि उनके विरुद्ध असन्तोष और प्रतिवाद की ध्वनि उद्घोषित करता है । उसे ज्ञात होता है कि जीवन का बाह्य रूप उसके हृदय की अन्तरतम शक्तियों तक को शृङ्खला-बद्ध किये हुए है, अतः वास्तविक विषमताओं को अभिव्यक्ति करता हुआ वह अपनी आत्मशक्ति के बाह्य-प्रचलन द्वारा इस शृङ्खला को तोड़कर उन्मुक्त होना चाहता है । पन्त की निम्न पक्तियाँ कि—

“कभी तो अब तक पावन प्रेम
नहीं कहलाया पापाचार
हुई मुझ को ही मदिरा आज
हाय, गङ्गाजल की धार ।।”

या 'वासना' में 'बचचन' की यह आत्म-वेदना कि—

“प्राण प्राणों से सके मिल
किस तरह दीवार है तन,

अल्पतम इच्छाएँ यहाँ
मेरी बनी बन्दी पड़ी है
विश्व क्रीडा-स्थल नहीं, रे
विश्व कारागार मेरा ।।”

या 'पथभ्रष्ट' और 'कवि की निराशा' आदि कविताएँ व्यक्ति के इसी विद्रोह को अभिव्यक्ति करती हैं । किन्तु उनके परोक्ष में व्यक्तिवाद का एक और दूसरा रूप भी विद्यमान है—उसका समाज-विरोधी रूप । चूँकि 'विद्रोह' उनका कोई 'अरमान' पूरा नहीं कर पाता इसलिए यदि 'बचचन' जी के पाँव 'कुपथ' पर हैं, तो वे इसकी चिन्ता क्यों करें और किसी को उनसे शिकायत भी क्यों हो ?

‘रक्त’ से ‘सीची गई’ ‘मन्दिर और मस्जिद’ की राह को छोड़कर छायावादी कवि उस ‘मधु सिञ्चित डगर’ में पाँव रखना चाहता है जहाँ ‘बुलबुल’ ‘सन्देश’ सुनाती हैं। लेकिन समाज की सभी राहें रक्त से सीची गई हैं, हर तरफ ‘वेद लोका-चार प्रहरी’ व्यक्ति की ‘हर चाल’ का निरीक्षण कर रहे हैं। अतः वह अपने व्यक्तित्व का विकास कहाँ करे, किस प्रदेश में, किस परिस्थिति में ? समाज में रहकर यह सम्भव नहीं और समाज से बाहर मानव-जीवन नहीं। अतः भौतिक जीवन का परित्याग करो, स्वप्नों के ससार में भावों को सृष्टिमान् बनाने की कोशिश करो, इसी अव्यक्त प्राप्ति में जीवन की सन्तुष्टि है, सार्थकता है। ज्ञात और अज्ञात रूप से इसी तर्क की धारा में बहकर व्यक्तिवादी कवि स्वप्नों के सुनहरे ससार में अनायास पहुँच जाता है। उसे आशा होती है कि यदि भौतिक जगत् में अरमान पूरे नहीं हुए, सारे प्रयत्नों के फलस्वरूप चिर-अतृप्ति, असन्तुष्टि और आत्मवेदना ही मिली तो स्वप्न-जगत में तो ये कामनाएँ-आकांक्षाएँ फलीभूत होंगी ! क्या उससे आवश्यक आत्म-विकास न होगा ? इसलिए यदि,

‘तुम्हें बाँध पाती सपने में ।

तो चिर ‘यास’ बुझा लेती उस छाँटे क्षण अपने में ।”

जीवन में अप्राप्य प्रियतम को ‘सपने’ में प्राप्त कर व्यक्तित्व का इतना सर्वाङ्ग-पूर्ण विकास हो जाता कि वे ‘पावस घन’ की तरह ‘उमड़’ कर अपने ‘लघु आँसू कण’ से ‘जग का विषाद’ धो लेती, अपने ‘जर्जर जीवन’ में ‘ससृति का क्रन्दन’ भर लेतीं और अपने ‘प्राणों के स्पन्दन’ में न जाने कितने ‘स्वर्ग’ रचती ! किन्तु ‘प्रियतम’ को अब ‘स्वप्नों में बाँधना’ भी सम्भव नहीं ।

इस अन्तर्विकास की सुन्दर कल्पना, कामना या प्राप्ति से जीवन की वास्तविक समस्याएँ हल नहीं हो पाती, सामाजिक बन्धन उतने ही कठोर और निर्दय बने रहते हैं, कल्पित सन्तोष की आह खींचने का प्रयत्न जीवन का विषाद कम नहीं कर देता। इसलिए ‘आशा’ का भी दामन छोड़ो, केवल ‘अपने मिटने का अधिकार सुरक्षित’ रखो, क्योंकि जलने में ही ‘जीवन की निधि’ निहित है ! इस प्रकार विद्रोही कवि अपने विद्रोह का प्रस्त्र फेककर आत्म समर्पण कर देता है, उसके हृदय में केवल आत्म-पराजय, आत्म-विसर्जन का भाव ही शेष रह गया है; प्रेम में न अब स्पर्श-लालसा है, न प्रेम की शृङ्खलाबद्ध प्रतिमा को उन्मुक्त करने का उत्साह है। अतः दुरवस्था को सु-अवस्था का भ्रम बनाकर गौरवान्वित करने की चेष्टा, ‘पीड़ा के साम्राज्य’ की प्राप्ति पर हर्षोन्माद ।

छायावाद का कवि अपने भावों पर चारों ओर बन्धन-ही-बन्धन देखता है। -
उसके मध्यम-वर्गी सुख-स्वप्न टूट चुके हैं। वह सामाजिक जीवन की चेतना को

विकराल और भयानक पाता है। उसकी चेतना आज उसे ही काट रही है। पूंजीवाद की तरह उसकी चेतना भी आज मानवता का प्रतिनिधित्व नहीं करती। निदान इतना रुदन-क्रन्दन, इतनी निराशावादिता। वह चतुर्दिक 'विषाद' देखता है, जो 'प्रकृति' के 'करुण काव्य' की तरह मनुष्य की 'नश्वर काया' में 'अचल' पड़ा है। वह प्रश्न करता है—

“शिथिल पड़ी प्रत्यचा किसकी
धनुष भग्न सब छिन्न जाल है ?”

इसके उत्तर में वह स्वयं ही उत्तर देता है :—

“किसी हृदय का यह विषाद है,
छेड़ो मत यह सुख का कण है,
उत्तेजित कर मत दौडाओ,
करुणा का विश्रान्त चरण है।”

कवि प्रसाद की मानव-सहानुभूति से ओत-प्रोत इन पक्तियों से स्पष्ट है कि उनकी दृष्टि में मनुष्य का जीवन विषादमय है, क्योंकि वह परतन्त्र है। लेकिन उसकी परतन्त्रता ही आज उसका सुखद गुण बन गई है, उसे नष्ट करने की जरूरत नहीं।

इस प्रकार छायावादी कविता और जीवन का व्यवधान बढ़ता ही जाता है और छायावादी कवि एकान्त-प्रिय हो उठता है। चूँकि समाज में रहकर उसके भाव स्वच्छन्द नहीं हो पाते इसलिए वह शून्य, निर्जन, नीरव जगत् में जाकर शरण लेता है। उसके लिए स्वतन्त्रता का एक मात्र आश्रय एकान्त या सूनापन बन जाता है। महादेवी जो कहती हैं—

“यहाँ मत आओ मत समीर
सो रहा है मेरा एकान्त।”

वे नहीं चाहती कि 'यौवन पर भूल' कर 'लालसा की मदिरा में चूर' उपवन के 'विलासी फूल' उस एकान्त में स्फुटित हो ! वे अपने एकान्त को 'लीलाभूमि' नहीं बनाना चाहती क्योंकि उनका एकान्त एक 'तपोवन' है। वे नहीं चाहती कि 'कलकल मोहक मादक गान' द्वारा 'निर्भर' उनके एकान्त की 'समाधि' भग करे क्योंकि उनका एकान्त 'विरागी' है। उन्हें 'सजीले सपनों' की मुस्कान भी प्रिय नहीं है क्योंकि उन्हें भय है कि कदाचित् इससे उनके 'आशा दीपक' फिर जल उठें, और उनका 'एकान्त' खो जाय।

किन्तु अपने 'एकान्त' के तमपूर्ण गह्वर में प्रवेश करके भी क्या महादेवी जी वास्तविक जगत के भावों से पीछा छोड़ा पाती है ? भावों की उत्पत्ति और उनका विकास मनुष्य के एकान्त जीवन में नहीं होता, वे सामाजिक जीवन-द्वारा ही प्रसूत

होते हैं। अतः एकान्त में भी कवि के साथ उसके सामाजिक भाव जाते हैं। स्वानुभूता-नुरागी कवि भी अपने भाव-जगत् की सृष्टि सामाजिक चित्रों द्वारा ही करता है। 'तपोवन', 'समाधि', 'साधना', 'विरागी' आदि यद्यपि आधुनिक वास्तविकता के नहीं, पर प्राचीन मनुष्य के व्यावहारिक जीवन के भाव-चित्र हैं। अतएव जब आधुनिक कवि आधुनिक वास्तविकता का तिरस्कार कर प्राचीन वास्तविकता और प्राचीन जीवन के सौन्दर्य मूल्यों की सुखद कल्पना करता है तो केवल इसलिए कि आधुनिक जीवन की वास्तविकता अत्यन्त असन्तोषप्रद है। कठोर और निरकुश आधुनिक जीवन को बदलने में असमर्थ छायावादी कवि अन्तर्वृत्तियों के दास की तरह जीवन की वास्तविकता से भागकर कल्पित 'एकान्त' या 'मृत प्राचीन' में जाकर शरण लेता है।

छायावादी कवि इस सत्य को स्वीकार भी करता है। बच्चन जी ने इस प्रश्न का प्रश्न के ही रूप में उत्तर देकर अपनी स्थिति स्पष्ट की है।

“क्या मैं जीवन से भागा था ?

स्वर्ण शृङ्खला प्रेम पाश की

मेरी अभिलाषा न पा सकी

क्या उससे लिपटा रहता, जो कच्चे रेशम का तागा था ?”

चूँकि आधुनिक पूँजीवादी समाज को बदलकर, जिसने उनकी अभिलाषाओं को चूर-चूर कर दिया है, एक नये साम्यवादी समाज की स्थापना करने का मार्ग बच्चन को सूझा ही नहीं, अतः वे जीवन से भागे न तो क्या करें ? इसलिए बच्चन जी का यह सोचना अस्वाभाविक नहीं कि उनके 'हृदय का स्वप्न चकनाचूर' करने वाली 'क्रूर' 'दुनिया' आज उनसे 'दूर' हो गई है। उन्हें यह देखकर कष्ट होता है कि—

“वह समझ मुझको न पाती

और मेरा दिल जलाती

है चिता की राख कर मे माँगती सिन्दूर दुनिया ।”

जिसने 'जीवन-समर' में खड़े होकर प्रारम्भ में अपने गीत लिखे थे, उस कवि की यह मनोव्यथा काहरणिक है। पूँजीवाद-साम्राज्यवाद की तो यह व्यावहारिक नीति है कि वह प्रत्येक मनुष्य के हाथ में 'चिता की राख' देकर 'सिन्दूर' की माँग करता है अतः किसी भी भावुक आत्मा को इस वास्तविकता की चेतना से क्लेश तो होगा ही। लेकिन सामूहिक जीवन पर आधारित शोषित मानवता भी तो ऐसे कवियों को नहीं समझ सकती जो 'जीवन-समर' से पराङ्मुख हो 'दुनिया' का ही परित्याग कर चुका हो। शोषित मानवता जीवन से भागकर अपनी रक्षा नहीं करती, वरन् शोषण के विरुद्ध संगठन और संघर्ष करती है। अतः वह इस कवि को कैसे समझ पाये ? कवि उसकी भावनाओं और आकांक्षाओं का प्रतिनिधित्व कब करता है ? फिर इसमें आश्चर्य की

क्या बात है कि जब छायावादी कवि अपने 'जीवन' को अंकित कर, उसे 'मानवता' का 'विस्तृत हृदय' और उसका 'स्वच्छ मुकुर' समझकर 'राजमार्ग पर' 'फेंक' देता है, तो उसकी आशाओं के विपरीत मानव' उससे अपनी 'मानवता' को 'बिम्बित' देखकर लज्जित होते हैं ? 'मानव' अपने सामूहिक सघर्षमय अनुभव के विपरीत जीवन से भागने वाली पराजित 'मानवता' को अपनी मानवता के रूप में ग्रहण करने में लज्जा-सकोच क्यों न करें ? अपनी कविता के प्रति पूँजीपति वर्ग की कला-विरोधी उदासीनता और शोषित वर्ग की सिद्धान्तगत उपेक्षा को देखकर स्वाभिमानी कवि को आत्म-वेदना होती है ।

इतना ही नहीं । वह जीवन से भागकर जीवन की विषमताओं से सन्तुष्ट होने और तज्जनित कष्टावस्था को गौरवान्वित करने की कोशिश करता है । यह जानकर भी कि समाज का एक वर्ग 'रंगरेलियों' करता रहता है, उसका जीवन 'उल्लास', 'हर्ष' और प्रेम से परिपूर्ण है, छायावादी कवि उस जीवन की आकांक्षा नहीं करता, वह उसे असार और क्षणिक समझने लगा है । अतएव बचचन जो उस पथ से हट जाना चाहते हैं, जिस पर ऐसे 'युवक और युवती' 'मदमाते' 'उत्सव मनाने' आते हैं, जिनके 'नयन में स्वप्न, वचन में हर्ष. हृदय में अभिलाषाएँ' भरी हैं । वे नहीं चाहते कि उनकी इन 'मधुमय घडियों' में वे कोई 'अमंगल शब्द निकालें' या 'अमंगल अश्रु बहावें' । लेकिन सुखमय जीवन की अस्थिरता और क्षण-भंगुरता के व्यक्तिगत कटु अनुभव से इतना जरूर सोचते हैं कि यदि 'उनका सुख-सपना टूटे' और उन्हीं की तरह यदि 'काल उन्हें भी लूटे' तो उनकी 'कष्टावस्था' इन नये दुखियों को 'धैर्य बंधायें' ।

जीवन से भागकर अपने निराले एकान्त में बैठा-बैठा छायावादी कवि यह कल्पना करता है कि समाज ने जिन्हे अस्वीकृत कर दिया है, उसकी वे अन्तर्प्रेरणाएँ और भावनाएँ हा वास्तव में समस्त जीवन, सुख, समृद्धि का स्रोत हैं । और वह चरम 'ग्रहवादी' हो जाता है । वह अनुमान करता है कि समाज, प्रकृति और विश्व का समस्त जीवन उसके 'ग्रह' द्वारा ही निःसृत हुआ है । महादेवी जी का कथन है—

“जग पतझर का नीरव रसाल

पहने हिम जल की अश्रु माल

मे पिक बन गाती डाल-डाल

सुन फूट-फूट उठते पल-पल

सुख-दुख मजरियो के अकुर”

बच्चन जी का कथन है—

“ले तृषित जग ओठ तेरे
लोचनो का नीर मेरे ।

मिल न पाया प्यार जिनको आज उनको प्यार मेरा ।”

यद्यपि महादेवी जी अपने ‘एकान्त’ में ‘निर्भर’ को ‘कलकल मधुमय मादक गान’ करने से रोकती है और बच्चन जी को ‘प्रेम-पाश की’ ‘स्वर्ण शृङ्खला’ प्राप्त नहीं हो सकी, तो भी जीवन से बाहर जाकर एकान्त में ‘संगीत और प्रेम’ से उनका ‘अह’-कोष इतना परिपूर्ण हो गया है कि वे ‘नीरव’, ‘तृषित’ ससार के लिए उसके अक्षय भण्डार उदारतापूर्वक खोल देते हैं । यह कहना अनुचित न होगा कि अपने आप को सन्तोष देने के लिए ‘अह’ के सागर में ऐसी डुबकियाँ लगाने का ख्याल बुरा नहीं है ।

तो भी प्रश्न उठता है कि क्रूर सामाजिक जीवन के प्रति असन्तोष की अभिव्यक्ति करके भी छायावादी कवि निराशावादी और अहवादी क्यों हैं ?

कला-विरोधी पूंजीवाद ने कला को अन्य उत्पादित वस्तुओं की तरह बाजार में क्रय-विक्रय की वस्तु बना दिया है । अतः कला की सृष्टि समाज के लिए नहीं, बल्कि बाजार के लिए की जाती है । इस अराजक बाजार में प्रत्येक कलाकार अपने व्यक्तिगत लाभ के ही लिए कला की वस्तुओं का उत्पादन करता है । विवश होकर कवि इस बाजार को ही अपना पाठक, अपना श्रोता, दर्शक या जनता मान लेता है । लेकिन उसकी यह मध्यमवर्गी ‘जनता’ भावशून्य, अस्थिर-चित्त और उत्साह-हीन होती है । पूंजीवादी शोषण और बाजार की अराजकता की शिकार होकर भी इस मध्य-वर्गी जनता की आशाओं, अभिलाषाओं का केन्द्र पूंजीपति वर्ग ही होता है, उसका प्रतिष्ठित सदस्य बनने की आकांक्षा से वह आकुल रहती है । अतः उसकी मनोवृत्ति अत्यन्त संकुचित, भावनाएँ छिछली और कला-पारखी रुचि अत्यन्त विकृत होती है । छिछली, निकृष्ट कला ही इस जनता को अधिक सन्तोष प्रदान करती है, क्योंकि अपनी पराधीनता को स्वीकार कर वह अपने जीवन को उसी के अनुकूल ढालने की कोशिश करती है ।

यह आमक जनता, जिसे छायावादी कवि ‘मानवता’ मान बैठे हैं, वास्तव में कामायनी, पल्लव, गुंजन, नीहार, सान्ध्यगीत, परिमल, गीतिका या अनामिका की उत्कृष्ट कला का रस नहीं परख पाती, क्योंकि साम्राज्यवाद ने भावों का इतना गहरा शोषण कर रखा है कि मध्यमवर्गी जनता को सौन्दर्य भावनाएँ इतनी परिष्कृत नहीं हो पातीं कि कला के परिमार्जित रूप की माधुरी का रसास्वादन कर सकें । इसलिए यदि छायावादी कवि को इस बात का खेद है कि दुनिया उसे समझ नहीं पाती तो यह स्वाभाविक

ही है। और इसके फलस्वरूप उसमें समाज-विरोधी दृष्टिकोण का जन्म लेना भी स्वाभाविक है।

आधुनिक कवि के इस खेद ने और तदनन्तर उसके समाज-विरोधी रूप ने ही 'कला कला के लिए' वाले सिद्धान्त को जन्म दिया है। यदि यह (भ्रामक) जनता उच्चकोटि की कला का रसास्वादन करने में असमर्थ है तो रुचि देखकर कला को निष्कृष्ट नहीं बनाया जा सकता। यदि समाज उसे नहीं अपना पाता तो यह समाज की कमजोरी है, उसकी सांस्कृतिक हीनता की द्योतक है, लेकिन कला की चीज तो अपने में उत्कृष्ट एवं प्रशंसनीय हो सकती है। हरेक व्यक्ति कवि के समान भावुक, और सौन्दर्य-पारखी तो नहीं होता, इने-गिने ही कला की कद्र जानते हैं, अतः कला उन्हीं के लिए है। एक प्रतिभावान कवि के मस्तिष्क में इस प्रकार की प्रतिक्रिया होती है और वह कला को कला के लिए ही मानकर उसकी आराधना करने लगता है।

छायावादी कवि नहीं चाहता कि कोई 'अनधिकारी कल्पनाशून्य व्यक्ति' उसके कविता-कानन में प्रवेश कर उसके सौन्दर्य की बेकद्री करे। किन्तु उसकी संकीर्ण रुचि वाली जनता आज भी वही है। इससे दुःखित हो वह अपने चारों ओर 'अहं' की दीवारें खड़ी कर कला के लिए कला के बन्द स्तूप में अपने-आपको बन्द कर लेता है। समाज से 'दूर, सुदूर, निभूत, निर्जन' में ले जाकर वह अपनी 'कविता-कामिनी' से अभिसार करता है, उसके रूप को सँवारता है, उसे रिभाता है, अशु-हार पहनाता है अपने हृदय के सङ्गीत से मुग्ध करता है, और इस प्रकार अपने हृदय की अतृप्त तृष्णा को शान्त करने की चेष्टा करता है। वह नहीं चाहता कि निर्दय समाज उसकी इस 'एकान्त साधना' में दखल दे या उसकी तन्मय एकाग्र अनुराग-रति को भग करे। इस एकान्त-साधना में निरत छायावादी कवि 'कविता कामिनी' के रूप की विभिन्न प्रकार की रंग-बिरंगी साडियों, ऊँची एड़ी के जूतों जैकेट, ब्लाउज, पाउडर, क्रीम, सेण्ट, स्नो आदि से सँवारने की कोशिश करता है। आज उसके अथक प्रयत्नों से इस कामिनी ने 'नख-शिख' का शृंगार छोड़ दिया। अगिया, लहंगा, दुपट्टा, चोली आदि का तिरस्कार कर वह अब आधुनिक वेष-भूषा में बाहर निकलने योग्य हो गई है। तात्पर्य यह कि छायावादी कवि ने समाज से हटकर भी हिन्दी की काव्य-शैली में एक कान्तिकारी परिवर्तन कर दिया है।

छायावादी कवि प्रारम्भ में एक कान्तिकारी के रूप में अवतरित हुआ। उसने कविता को सामन्ती बन्धनों से मुक्त कर दिया; किन्तु पूँजीजीवी मनोवृत्ति होने के कारण वह नवीन समाज (पूँजीवादी समाज) के सदिलक्ष बन्धनों की कल्पना न कर पाया। उनमें स्वयं को भी जकड़ा पाकर वह समस्त बन्धनों और समाज-सम्बन्धों के प्रति विद्रोही बन गया। जिस अनियमित स्वतन्त्रता की उसने

कल्पना की थी वह उसे प्राप्त न हो सकी। इस भ्रम का पर्दा हटते ही जीवन उसे और भी विकराल और कठोर लगा। वह इस आघात को सहन न कर पाया, क्योंकि पूँजीवाद ने उसे न केवल अपनी व्यक्तिवादी मनोवृत्ति का उत्तराधिकारी बनाया, वरन् अपनी ही तरह सामूहिक जीवन और सामाजिक श्रम से अलग करके भाग्य की अन्ध-शक्तियों का दास भी बना दिया। उसके जीवन का विषमता-जनित विद्रोह और असन्तोष पूँजीपति वर्ग की लघु-परिधि के अन्तर्गत ही सीमित रहा। फलतः समाज का तिरस्कार करके वह चरम अहवादिता की ओर झुका। लेकिन इस प्रयत्न में उसने जो भाव व्यक्त किये हैं, वे न केवल आधुनिक जीवन की श्रमगतपूर्ण वास्तविकता की व्यञ्जना करते हैं, वरन् उसकी विषमता के प्रति अपना तीव्र असन्तोष भी प्रकट करते हैं। उदाहरण के लिए छायावादी कवि के अन्दर सौन्दर्य-भावना उत्पन्न करने वाली वास्तविकता के उस अंश को ले लीजिए जिसके प्रति उसकी आसक्ति है। विषाद, अश्रुकण, वेदना, निश्वास, निर्जन, टूटी बीणा के अस्तव्यस्त तार, रजनी, पीडा, क्रन्दन, अतृप्त अभिलाषाएँ, उपवन, नीरव ससार, मूक व्यथा, विश्राम, स्वप्न, एकान्त, साधना, स्रूय आदि के प्रति छायावादी कवि के हृदय में कोमल स्थान है, क्योंकि ये सब वस्तुएँ या मनोदशाएँ उसके हृदय में सौन्दर्य की मूर्ति करती हैं। अतः क्रियाशील जीवन के अभाव की द्योतक वस्तुएँ यदि उसके सौन्दर्य-मूल्यों की आधार बन गई हैं, तो इसका केवल एक ही अर्थ है कि छायावादी कवि को जीवन के अभाव की चेतना प्राप्त हो गई है, यद्यपि उसकी अन्तर्प्रेरणाएँ जीवन की दूसरी व्यापक वास्तविकता के प्रति अचेतन हैं, इसलिए इस अभाव को ही वह मानव या मानव-जीवन की श्रेष्ठतर वास्तविकता समझने लगा है। लेकिन अभाव की चेतना पाकर कोई भी उससे सन्तुष्ट नहीं हो सकता, चाहे अपनी दुर्बलताओं के कारण उसके प्रति कृत्रिम सन्तुष्टि का भाव वह कितना ही प्रदर्शित क्यों न करे। इसी कारण छायावादी कविता में असन्तोष-भावना की प्रधानता है। तो भी यह सम्भव है, जैसा हम चलकर देखेंगे, कि जीवन के अभाव के प्रति उसकी आसक्ति इतनी निराशपूर्ण हो जाय कि वह एक क्रान्ति-विरोधी रूप धारण कर ले। क्योंकि यद्यपि अधिकांश मनुष्यों का जीवन आज जर्जरित है, पर जीवन-धारा में प्रगति की धारा भी तो प्रवाहित हो रही है, जो अधिकांश मनुष्यों को एकदम निराशावादी होने से रोकती है, और उनमें जीवन के अभावों के प्रति आसक्ति नहीं उत्पन्न होने देती। अतः छायावादी कवि के सौन्दर्य-मूल्य व्यापक होकर भी सीमित हैं, और सघर्ष-रत मानवता के सौन्दर्य-मूल्यों का प्रतिनिधित्व नहीं करते। वे केवल आधुनिक जीवन की आवश्यकताओं से परे।

पूँजीपति वर्ग की ही तरह उसकी अभिलषित स्वतन्त्रता का आधार आवश्यकता की चेतना नहीं बरन् उसकी अज्ञानता है। उसका विचार है कि उसकी वृत्तियाँ ही केवल स्वतन्त्र हैं, लेकिन समाज उन्हें भी बद्ध कर रहा है, इसलिए केवल अन्तर्वृत्तियों की स्वतन्त्रता की रक्षा करना ही उसका कर्त्तव्य है। और चूँकि वह अपने लक्ष्य या उद्देश्य के प्रति सचेत नहीं है, इसलिए उसके अनुकूल आवश्यकताओं के प्रति भी सचेत नहीं है। यदि वह उनके प्रति सचेत होता तो जो निरंकुश अन्ध-शक्तियाँ या क्रूर सम्बन्ध उसकी चेतना का मार्ग रोधकर शिला बने पड़े हैं, वह उन्हें हटाने, उन्हें बदलने के लिए संघर्ष करता। फलतः भाव-जगत् में उसने जिस विद्रोह या असन्तोष की ध्वजा फहरायी, उसके नीचे वह लगातार उन्ही असंगतियों को और भी प्रबल रूप में समक्ष लाता रहा जिनके विरुद्ध वह असन्तोष की पताका फहरा रहा था।

परन्तु यह परिस्थिति अधिक दिनों तक न चल सकती थी। कवियों की एक पीढ़ी-की-पीढ़ी संघर्षपूर्ण वास्तविकता के प्रति उदासीन नहीं रह सकती। आज जब भारत क्रान्ति के पथ पर है और साम्राज्यशाही के आतङ्क, शोषण, हिंसा और अत्याचार से उसकी मानवता का हृदय पदाक्रान्त और विदीर्ण हो रहा है, कवि को भी निर्णय करना पड़ा कि वह किस के पक्ष का समर्थन करेगा—प्रतिक्रिया का या प्रगति का। अतः आज के क्रान्तिकारी युग में साहित्य में भी दो धाराएँ फूट निकली हैं। एक क्रान्ति की आकाशाओं की अभिव्यंजना करती है, दूसरी शोषित एवं अधिकार-वंचित वर्ग के सन्देह-संशयो की अभिव्यक्ति करती है।

अतएव छायावाद के कुछ कवि, जिन्होंने जीवन से भागकर अपने को 'अहंवाद' की चहारदीवारी में बन्द कर रखा था, आकाश को क्रान्ति के बादलों से घिरे हुए देखकर सशक्त हो उठे हैं। सर्वप्रथम उन्होंने असंगठित जनता में जीवन की असारता सम्बन्धी जो विकृत रूप में भ्रम और सन्देह फैले हुए थे, उन्हें संकलित और व्यवस्थित करके, 'फिलासफी' का रूप देने की चेष्टा की, 'जीवन' और संसार की व्याख्या की। महादेवी जी का कथन है—

विकसते मुरझाने को फूल

उदय होता छिपने को चन्द्र

यहाँ किसका अनन्त यौवन

अरे अस्थिर छोटे जीवन ।

रामकुमार वर्मा के विचार से—

यह जीवन समय-भवन में

टूटा-सा टेटा जाला

जो रेशम-सा दिखता है
पर जीर्ण अन्त में काला

इन कवियों के लिए संसार की अस्थिरता या परिवर्तनशीलता 'असारता' अथवा 'क्षणभंगुरता' की द्योतक है। सताप और दुख की जनक है। महादेवी जी का कथन है कि 'निशा का शयनागार' जब 'विश्वासो का नोड' बनता है—

तब बुझते तारों के नीरव नयनों का हाहाकार
आँसू से लिख जाता है कितना अस्थिर संसार ।

यह 'अस्थिर संसार' कभी 'सादक' तो कभी 'निष्ठुर' प्रतीत होने लगता है।

'जीवन' या 'संसार' की ऐसी प्रतिक्रियाएँ विवेचना करके ही इन छायावादी कवियों का प्रतिगामी विकास अवरुद्ध नहीं हो जाता। वे इस खाई की निम्नतर गहराइयों में गिरते जाते हैं। और वे जीवन की अमारता के प्रति उन अबुद्धिवादी, तर्कहीन भावों की अभिव्यक्ति करने लगते हैं जो अक्सर सडक, बाजार या कदम्ब में दकियानूसी विचारों के शिक्षित-अशिक्षित लोगों के मुख से सुनने में आते हैं। भेद केवल इतना होता है कि काव्य-कला-कुशल कवि उन्हें व्यवस्थित कर अभिव्यजना का तीव्र गुण प्रदान कर देता है। बच्चन जी के 'निशा-निमन्त्रण' में इस प्रकार के भाव प्रचुर मात्रा में मिलते हैं। 'निशा-निमन्त्रण' की विशेषता यह है कि उसकी भाव-सामग्री में गम्भीरता, दार्शनिकता या गहराई कम किन्तु शैली के प्रमाद गुण और सदियों से परिचित वास्तव के रागात्मक भाव-संकेतों के प्रयोग के कारण प्रभटिष्णुता और स्पष्टवादिता अधिक है। इसलिए अनुन्नत एवं चेतनहीन हृदयों पर उनकी कविता का प्रभाव भी अधिक है। उनके अनुसार 'स्वप्न' और 'जागरण' दोनों 'छल' हैं, 'भूत', 'भविष्य' या 'वर्तमान' अवास्तविक हैं, फिर—

मनुज के अधिकार कैसे
हम यहाँ लाचार ऐसे

कर नहीं इन्कार सकते, कर नहीं सकते वरण भी ।

या, चूँकि 'मानव', 'जगती' और 'सृष्टि' सभी एक के बाद दूसरे के बन्धन में बँधी हैं, और 'जगती सर' में मनुष्य का अस्तित्व ही क्या, इसलिए—

आओ अपनी लघुता जानें
अपनी निर्बलता पहचाने

जैसे जग रहता आया है, उसी तरह से रहना होगा ।

'भारतीय अथवा अन्तर्राष्ट्रीय शोषित मानवता को अपनी स्वतन्त्रता के लिए संघर्ष करने की क्या आवश्यकता? आदिकाल से मनुष्य गुलामी में रहा है, और अन्तकाल तक गुलामी में ही रहता जायगा; इसलिए ध्यर्थ के लिए सगठन, आन्दोलन,

हडताल, प्रदर्शन, क्रान्ति या नये समाज की आवश्यकता क्या है ? अगर किसी पूँजीपति या प्रतिक्रियावादी के इस कथन का हम इस कविता को काव्यपूर्ण रूपान्तर समझे तो इसमें अनुचित क्या है ? आम जनता की अनुन्नत भावनाओं पर इस प्रकार की कविताओं का कंसा प्रभाव पड़ता है ? क्या उनकी सन्दिग्ध भावनाएँ और भी सन्दिग्ध, और उनकी चेतना की धार और कुण्ठित नहीं हो जाती ? इस प्रश्न को यह कहकर नहीं टाला जा सकता कि कवि-विशेष की व्यक्तिगत परिस्थितियों की विषमता की उसके मन में ऐसी प्रतिक्रिया हो सकती है । 'अभिलाषाएँ' अप्राप्य रहने से कवि-विशेष का जीवन से भागना बुद्धिमय्य है, और उसके लिए हम सहानुभूति का अनुभव भी कर सकते हैं । लेकिन उपरोक्त पंक्तियों में व्यक्तिगत जीवन की परिधि को छोड़कर कवि आधुनिक वास्तविकता के विषय में अपने 'विचार' प्रकट करने लगा है और चाहता है कि अन्य लोग भी उससे सहमत होकर उसके दृष्टिकोण को अपना लें । और चूँकि हम जानते हैं कि ये विचार प्रतिक्रियावादी हैं इसलिए हम उनकी सन्ध्या-प्रकृति का विश्लेषण किये बिना नहीं रह सकते । कवि होने से किसी भी व्यक्ति को यह अधिकार प्राप्त नहीं हो जाता कि वह राजनैतिक अथवा अन्य विषयों पर प्रतिक्रियावादी विचार प्रकट करता जाय और लोग उन्हें गुनते जायें । और विशेषकर आजकल, जब कि अधिकार-वंचित वर्ग के सन्देश को ये कवि 'सत्य, शिव और सुन्दर' का रूप देकर पेश करने हैं । 'कला कला के लिए' की दुहाई देकर भी ये कवि समाज की वास्तविकता का ही असत्यपूर्ण एकांगी चित्रण करते हैं । जीवन की जिस 'स्थविरता' के विरुद्ध उन्होंने विद्रोह किया था, वे उसी का समर्थन करके आज जीवन की परिवर्तनशीलता का तिरस्कार कर उसका उपहास करते हैं । उदाहरण के लिए—

जग बदलेगा किन्तु न जीवन

प्रसन्न-स्वप्न की चंचलता पर

जो रोयेगे सिर धुन-धुन कर

नेताओं के तर्क वचन क्या उनको दे देगे आश्वासन ?

भावी समाज की कठिनाइयों को विकृत रूप में हमारे सामने पेश करके बचचन ने यह सिद्ध करने की कोशिश की है कि जो कठिनाइयाँ आज हैं, वे सविष्य में भी दूर नहीं की जा सकती, क्योंकि 'नियति के न्याय की' तरह वे 'मानव भाग्य-पटल' पर अंकित हैं, इसलिए नवीन समाज के निर्माण की ज़रूरत क्या ? जीवन कभी बदलता नहीं, फिर उसे बदलने की व्यर्थ चेष्ट क्यों ? इस अवैज्ञानिक तर्क में गम्भीरता की भलक अवश्य है । लेकिन आधुनिक विज्ञान, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र इस तर्क का खण्डन करते हैं । उनके अनुसार प्रत्येक वस्तु विकासोन्मुख है, परिवर्तनशील है, और जीवन इसकी परिधि से बाहर नहीं रहता । कदाचित् 'युग-युग की वाणी' लिखने के

भ्रम से भ्रमित बचन जी का इशारा इस ओर है कि जीवन के भाव और सौन्दर्य-मूल्य सनातन हैं और सदैव इसी रूप में रहेंगे। लेकिन समाजशास्त्र या सौन्दर्यशास्त्र इस धारणा को भी स्वीकार नहीं करते। उनके अनुसार मनुष्य के भाव मूल्यों की सृष्टि सामाजिक जीवन में ही होती है और समाज-विशेष के व्यक्तियों के पारस्परिक सम्बन्ध द्वारा उनकी अभिव्यक्ति होती है। प्रेम, क्रोध, ईर्ष्या, अभिमान आदि-भावों की अभिव्यक्ति समाज-व्यवस्था के अनुरूप ही होती आई है। तुलसी, बिहारी और पन्त के भाव-मूल्यों में क्या कोई अन्तर नहीं है? इसी सिद्धान्त के आधार पर पूँजीवादी कला के आलोचकों ने क्या सामन्ती कला के भाव-मूल्यों और उसकी सौन्दर्य-भावनाओं की हेयना निद्रा नहीं की? फिर आज 'आलोचकों के आलोचक' देखकर 'शाश्वत' और 'सनातन' के पदों की आड़ में क्या धारणा ली जा रही है? किन्तु बचन जी का इशारा भाव-मूल्यों के गहरे प्रश्न की ओर नहीं लगता, क्योंकि न वे एक 'निष्पक्ष' कलाकार हैं और न युग-युग की वाणी ही लिखते हैं। उनकी वाणी इसी युग के असंगठित मनुष्य के समाज-विरोधी सन्देशों और अन्ध-विश्वासों की प्रतिध्वनि है। इसलिए उन्होंने एक मनोवैज्ञानिक प्रश्न उठाया है। उन्हें सन्देह है कि शायद समाज बदल जाने पर भी मनुष्य की मनोदशा इतनी ही विकृत या विकसित बनी रहेगी जितनी वह आज है। लेकिन वैज्ञानिक समाज-ज्ञान उनके इस सन्देह को निर्मूल कर देगा। आज जो अधिकांश व्यक्तियों की मनोदशा इतनी विकृत है, वह समाज से अलग कर व्यक्ति विशेष के मनोऽवरोध के कारण ही नहीं है, बल्कि समाज-सम्बन्धों की आधुनिक वास्तविकता ही व्यक्ति के इस मनोऽवरोध का मुख्य कारण है। अतः जब समाजवाद में समाज-सम्बन्ध इस रूप में बदल जायेंगे कि प्रत्येक व्यक्ति को अपने शारीरिक, मानसिक, आध्यात्मिक एवं भावात्मक विकास का पूरा अवसर और सुविधा मिलेगी, तो मनोदशा की विकृति का स्रोत भी बन्द हो जायगा। इसका यह अर्थ नहीं कि समाजवाद में मनोवैज्ञानिक प्रश्न उठेंगे ही नहीं, बल्कि यह है कि उनका स्वरूप बदल जायगा और वे एक उच्चतर धरातल पर उठेंगे।

संक्षेप में पूँजीवादी समाज की वास्तविकता ने इन छायावादी कवियों के एक वर्ग को इतना अहंवादी, आत्मपेक्षी, समाज-विरोधी और व्यक्तिवादी बना दिया है कि वे अपने 'असन्तोष' का अस्त्र भी फेंक चुके हैं। उन्होंने समाज और जीवन से भाग निकलने की लाख कोशिश की लेकिन आधुनिक समाज की असंगतिपूर्ण वास्तविकता ने उन्हें बरबस अपनी ओर खींच रखा है, और वे पूँजीपति वर्ग तथा आधुनिक काल के समाज-सम्बन्धों के सामूहिक भावों की ही अभिव्यक्ति करते हैं। उनका 'मैं', उनकी अन्तर्वृत्तियाँ, 'सामूहिक व्यक्ति का' 'मैं' या समाज द्वारा ग्रहण की गई वृत्तियाँ नहीं रहीं। न वे अपने 'मैं' को समस्त मानव-जाति का 'मैं' बनाना चाहते हैं, और न अपनी अन्तर्वृत्तियों को सामूहिक जीवन और सामाजिक चेतना के अनुभव द्वारा

सचेन ही बनाना चाहते हैं। इसके विपरीत अधिकार-वचित्त-वर्ग के सन्देशों को ही शाश्वत और चिरन्तन भाव मानकर वे उन्हीं की अभिव्यक्ति करना अपना परम कर्त्तव्य समझते हैं। खेद केवल इस बात का है कि जीवन और स्वतन्त्रता की आवश्यकता की चेतना के अभाव ने उनकी 'चिर-अधीरता' और 'चिर-असन्तुष्टि' का दुरुपयोग कर, उनमें अपने जीवन की निरर्थकता में सार्थकता का आभास प्रदान करने वाली निरर्थक कला के प्रति आसक्ति उत्पन्न कर दी है। और परिवर्तनशीलता के ये समर्थक कवि अब जीवन की परिवर्तनशीलता की चेतना का तिरस्कार कर रहे हैं। इसीलिए उनकी दशा प्रतिदिन दयनीय होती जा रही है, और उनके प्रथम उत्थान की शुभ्र प्रतिमा पर कानिमा छाने लगी है।

छायावाद की यह प्रतिक्रियावादी धारा अपनी अन्तिम घड़ियाँ गिन रही है। श्रीमती महादेवी दर्मा, श्री बच्चन जी और रामकुमार वर्मा अधिकार-वचित्त वर्ग के सन्देशों की अभिव्यक्ति करने वाली धारा के प्रमुख कवि हैं। इसके विपरीत, आधुनिक जीवन की सघर्षपूर्ण वास्तविकता की चेतना ने छायावादी कविता में एक और धारा प्रवाहित कर दी है, जिसे हम वास्तु की आकाशाओं की अभिव्यक्ति करने वाली धारा कह सकते हैं। इस लेख में मेरा उद्देश्य इस दूसरी धारा के कवियों या उनकी कविता की विवेचना करना नहीं है, क्योंकि यद्यपि यह नवीन धारा छायावाद से निकली है और उनकी शैली भी अभी तक छायावाद की शैली है, तो भी उसकी भाव-सामग्री, उसकी विषयवस्तु, उसके सौन्दर्य मूल्य छायावादी कविता से भिन्न है। इसीलिए हम इस नवीन धारा को छायावाद के अन्तर्गत नहीं रख सकते।

श्री सुमित्रानन्दन पन्त ने युगवाणी में कवियों से एक प्रश्न किया है—

कवि नवयुग की चुन भावराशि
नव छन्द आभरण रस विधान
तुम बन न सकोगे जन मन के
जाग्रत भावों के गीत यान ?

अधिकार-वचित्त-वर्ग के सन्देशों की अभिव्यक्ति करने वाले छायावादी कवि इस प्रश्न का अनुकूल उत्तर देकर ही छायावाद की 'असन्तोष' प्रधान परिपाटी को जीवित एवं विकसित कर सकते हैं।

—मार्च १९३६

द्विवेदी-काल से हिन्दी पत्र-कला का विकास

पण्डित महावीरप्रसाद द्विवेदी ने सन् १९०३ में 'सरस्वती' का सम्पादन करना शुरू किया। उस वकन भी हिन्दी में पत्र-पत्रिकाओं की काफी तादाद थी और उनसे भी कहीं ज्यादा पत्रकारों की। लेकिन पत्र-कला नाम की कोई चीज न थी।

पत्र-पत्रिकाओं में हिन्दी प्रदीप, आनन्द कादम्बिनी, भारत-जीवन, भारत मित्र, उचित वक्ता, सारलुधानिधि, हिन्दी बगवानी, आर्य-मित्र, हिन्दुस्तान, हितवार्ता, और नागरी प्रचारिणी पत्रिका खास थी। ज्यादातर पत्र कलकत्ते में निकलते थे और हिन्दी पाठकों पर उन्हीं का सबसे ज्यादा असर था।

इन पत्र-पत्रिकाओं के सम्पादक हिन्दी के प्रसिद्ध लेखक होते थे। यह बड़े-बड़े लेखक, जो अक्सर संस्कृत-फारसी के भी पण्डित थे, उस वकन हिन्दी के गद्य का स्वरूप बनाने और हिन्दी का प्रचार करने में लगे हुए थे। इनमें बाबू बालमुकन्द गुप्त, पण्डित बदरीनारायण चौधरी, पं० बालकृष्ण भट्ट, पं० गोविन्द नारायण मिश्र, पं० माधव प्रसाद मिश्र, पं० चन्द्रधर शर्मा गुनेरी, पं० पद्मसिंह शर्मा, पं० दुर्गाप्रसाद मिश्र, पं० सदानन्द मिश्र, पं० रामचन्द्र शुक्ल, बाबू श्यामसुन्दर दास, लाला भगवान दीन और बाबू गुलाबराय जैसे ऊँची चोटी के लेखक थे।

यह पत्र दो किस्म के थे। एक साप्ताहिक, दूसरे मासिक-त्रैमासिक। साप्ताहिक-पत्रों में सम्पादकीय टिप्पणी, देश-विदेश की खबरें, बाजार के भाव, और कभी-कभी एक-दो छोटे-छोटे लेख रहते थे। यह पत्र दो या ज्यादा-से-ज्यादा चार सफे के, और कोई-कोई तो एक आफिस-टेबल की साइज के इसलिए होते थे कि छोटी साइज के पत्रों को देखकर पाठक कहता—“यह कैसा पतला-पतला-सा अखबार है !” इन समाचार पत्रों का सम्पादन ठीक से न होता था। अंग्रेजी के अखबारों से अनुवाद करके खबरें दी जाती थी। तार, सवाददाता, सहकारी सम्पादक, बाकायदा दफ्तर, प्रूफरीडर वगैरा की जरूरत न पड़ती थी। खबरों की भाषा बड़ी चटकती-मटकती और लच्छेदार होती थी, जिसकी नाज़ों अदा से खबर का तो क्यूँमर निकल जाता था। महत्त्व के अनुसार मोटी-पतली हेडलाइनें देकर खबर छापने का उन दिनों चलन न था। खबरों का चुनाव, उनका डिस्टले, उनकी भाषा आज की पत्र कला से बहुत पीछे थी; आर्यसमाज और सनातन धर्म के झगड़े और बाल-विवाह, विधवा-विवाह के सवाल को लेकर देश में चले समाज-सुधार आन्दोलन की चर्चा तो उनमें खूब रहती थी,

लेकिन राजनैतिक विषयो की चर्चा या सरकार के कार्यों की नुक्ताचीनी कम होती थी।

इसके अलावा जो मासिक-त्रमासिक पत्र थे उनमें सम्पादन-कला की कमी खटकती थी। उन पत्रों का रूप-रंग तो मामूली दर्जे का होता ही था, लेखों का चुनाव, उनमें सशोधन, उनका सम्पादन आदि भी न होता था; विषय भी इने-गिने होते थे।

इस तरह सम्पादन-कला और पत्र-कला उस समय या तो थी नहीं या अपने प्रारम्भकाल में थी। इसके दो कारण थे। पहला तो यह कि पाठक बहुत कम थे और ग्राहक बढ़ाने का मसला हमेशा सामने पेश रहता था। अक्सर पत्रों के सौ-दो सौ से ज्यादा ग्राहक न होते थे। फिर पत्र-कला पर ध्यान देने या उसका विकास करने के साधन जुटाने का मौका ही कहाँ था ? इसीलिए ज्यादातर पत्र लीथो पर छपते थे।

दूसरा सवाल था भाषा का। उस समय तक हिन्दी के गद्य की कोई साफ-सुथरी शक्ल न बन पाई थी। प्रान्तीय प्रयोगों, व्याकरण की गलतियों और अलंकारों की भरमार से भाषा चुलबुली और व्यगपूर्ण होते हुए भी बेढङ्गी थी, यहाँ तक कि लिखा-वट का भी कोई स्टैण्डर्ड रूप न था।

आचार्य द्विवेदी ने सबसे पहले लेखों का सम्पादन, सशोधन करना शुरू किया, बाकायदा विषयों का चुनाव कर 'सरस्वती' को सज्जधन के साथ निकाला और जिस एक कारण से हिन्दी पत्र-कला ही नहीं बल्कि सम्चे गद्य-साहित्य का विकास रुका हुआ था उसे उन्होंने मिटा दिया। यानी हिन्दी के गद्य की भाषा का स्वरूप निश्चित कर दिया।

व्याकरण की गलतियाँ दूर करने के लिए उन्होंने सरस्वती में एक लेख 'भाषा की अनस्थिरता' नाम से लिखा। कुछ दिनों के लिए हिन्दी पत्र-कला में बड़ी सरगर्मी रही और इस मसले पर लोगो ने विद्वत्तापूर्ण विचार प्रगट किये। बाबू बालमुकुन्द गण्ट ने जब आत्माराम के नाम से 'भारत-मित्र' में द्विवेदी जी के खिलाफ लिखा तो पंडित गोविन्दनारायण भ्मा ने 'आत्माराम की टे टे' नाम के लेख में उनको जोरदार जवाब दिया। इन्हीं दिनों पंडित सखाराम देउस्कर ने विभक्तियों का सवाल उठाया। प० गोविन्दनारायण मिश्र ने कलकत्ते की 'हितवार्ता' में एक पांडित्यपूर्ण लेखमाला निकाली उसमें उन्होंने कहा कि विभक्तियों को शब्दों के साथ मिलाकर लिखना चाहिए। लाला भगवानदीन और आचार्य द्विवेदी ने इसका विरोध किया। इससे लेखक दो दलों में बँट गये। इस बहस और चर्चा से यह लाभ हुआ कि अब लेखक अपनी भाषा के बारे में सतर्क रहने लगे और हिन्दी गद्य का स्वरूप स्थिर हो चला।

आचार्य द्विवेदी ने हिन्दी के गद्य की साहित्यिक भाषा बनाई और उनके समय के दूसरे लेखकों ने हिन्दी के समाचारपत्रों की। इससे नये नये विषय सामने आये

और उनकी अपनी-अपनी शैलियाँ और शब्द-योजनाये बन चलीं। इन लेखकों और पत्रकारों की कोशिश से हिन्दी के गद्य-साहित्य और पत्र-कला के विकास के लिए अनुकूल जमीन तैयार हो गई।

सरस्वती की देखा-देखी इन्दु, लक्ष्मी, प्रभा, शारदा, मनोरमा, मर्यादा बहुत-सी पत्रिकाएँ निकलने लगी। खास-खास विषयों को लेकर भी पत्र-पत्रिकाएँ निकलीं।

हम पहले कह चुके हैं कि क्यों द्विवेदी जी के जमाने में राजनैतिक विषयों को लेकर बहुत कम चर्चाएँ रहती थी। लेकिन समाचारपत्रों और पत्र-कला का किसी देश के राजनैतिक जीवन से गहरा सम्बन्ध रहता है। इसलिए जैसे ही भाषा का मसला हल हुआ, और दूसरी ओर बगभग आन्दोलन से देश में राजनैतिक चेतना की लहर फैली, हिन्दी पत्र-कला की यह कमी भी दूर हो चली। बाबू बालमुकन्द गुप्त ने लार्ड कर्जन के खिलाफ अपना 'शिवशम्भू का चिट्ठा' लिखा जो कलकत्ते के 'भारत-मित्र' में धारावाहिक रूप से छपा। श्री बाबूराव विष्णु पराडकर, पंडित दुर्गाप्रसाद मिश्र, पंडित अम्बिका प्रसाद वाजपेयी ने गंभीर राजनैतिक लेख लिखने शुरू किये। हितवार्ता, भारतमित्र और हिन्दुस्तान में राजनैतिक चर्चाएँ होने लगी। इसी बीच प० सुन्दर लाल का कर्णवीर, प्रताप और अभ्युदय निकले। इन पत्रों ने हिन्दी-भाषी जनता की राजनैतिक चेतना पर गहरा असर डाला। यह पत्र राष्ट्रीय थे और इनकी पूरी सहानुभूति राष्ट्रीय आन्दोलन के साथ रही। अभ्युदय को पंडित मदन-मोहन मालवीय और प० कृष्णाकान्त मालवीय का सहयोग प्राप्त था। पिछला महायुद्ध जब छिड़ा तो हिन्दी पत्र-कला का विकास एक-सा गया। क्योंकि लड़ाई के जमाने में उन पर और भी पाबन्दियाँ लग गयीं। सन् १९२० तक यही हाल कायम रहा।

युद्ध के बाद देश की राजनैतिक फिजाँ बदल गई। राजनैतिक बचैनी बढ़ी और असहयोग और खिलाफत-आन्दोलन का जमाना आया। इस हलचल के युग में श्री बाबूराव विष्णु पराडकर और श्री गणेशशङ्कर विद्यार्थी जैसे दो जबरदस्त पत्रकार-व्यक्तित्व पैदा किये। सन् १९२० में बनारस से दैनिक 'आज' निकला। पराडकर जी उसके सम्पादक हुए। उन्हीं दिनों कानपुर का सप्ताहिक 'प्रताप' दैनिक बना और स्वर्गीय श्री गणेशशङ्कर जी ने उसका सम्पादन-कार्य संभाला। अंग्रेजी पत्र कला का गहरा अध्ययन होने के कारण ये दोनों व्यक्ति सही अर्थों में पत्रकार थे। इन्होंने हिन्दी की पत्र-कला की कायापलट कर दी। आजकल की पत्र-कला के अन्दर महत्त्व की खबरें पाने और उन्हें आकर्षक ढंग से विस्तारित करने के अतिरिक्त उन खबरों के अच्छे-बुरे असर के बारे में जनहित की दृष्टि से सम्मति प्रकट करना एक बहुत जरूरी कर्तव्य होता है। और देशों में समाचारपत्रों की ताकत सभी स्वीकार करते हैं, क्योंकि वे जनता की राय का इजहार करते हैं और तात्कालिक प्रश्नों पर जनता को अपनी

राय कायम करने में मदद देते हैं। 'आज' और 'प्रताप' ने हिन्दी पत्रों में एक नयी शक्ति पैदा कर दी जिससे वे देश की राजनैतिक गतिविधि पर असर डालने योग्य हो गये। पराङ्गकरी जी और गणेशशङ्कर जी की टिप्पणियाँ सुलभी, गम्भीर और देश की राष्ट्रीय हलचलो, सघर्षों और आकांक्षाओं को प्रकट करने वाली होती थी, इसलिए 'आज' और 'प्रताप' का प्रभाव इतनी तेजी से बढ़ा कि कलकत्ते के समाचार-पत्र हिन्दी-भाषी प्रान्तों में धाक खो बैठे।

अब हिन्दी पत्र भी तार से खबरें मँगाने लगे। संवाददाता तैनात किये गये। खबरों का बाकायदा सम्पादन कर के उचित हेडलाइने देने लगे और अंग्रेजी अखबारों की तरह उनमें भी ताज़ी खबरे रहने लगी। सन् १९२० के बाद हिन्दी में जितने भी दैनिक पत्र निकले हैं वे न सम्पादन या पत्र-कला की दृष्टि से और न जनता पर असर डालने की नज़र से ही 'आज' और 'प्रताप' से आगे बढ़ पाये हैं। सन् १९२० और १९३० के बीच में कई दैनिक निकले, जिनमें 'अर्जुन', 'विश्वामित्र', 'लोकमत', 'वर्तमान', 'हिन्दी-मिलाप' और 'लोकमान्य' मुख्य थे।

इस बीच में अनेक साप्ताहिक और मासिक पत्र-पत्रिकाएँ भी निकली, जिन्होंने साहित्य की प्रशसनीय सेवा की। साप्ताहिकों में 'सैनिक', 'मतवाला', 'भविष्य', 'विश्वामित्र', 'जागरण', 'स्वदेश', 'पाटिलपुत्र' आदि अपने-अपने विषय के प्रसिद्ध पत्र थे। मासिक-पत्रों में 'माधुरी', 'सुधा', 'विशाल भारत', 'विश्वामित्र', 'चाँद' आदि प्रसिद्ध पत्रिकाएँ निकलीं, जिन्होंने महायुद्ध के बाद की सभी साहित्यिक धाराओं को ग्रहण किया और हिन्दी के कहानी, उपन्यास, कविता, आलोचना साहित्य का विकास करने में सहायनीय कार्य किया।

सन् १९३० से अबतक हिन्दी के दैनिक समाचार-पत्रों में पत्र-कला की दृष्टि से कोई महत्त्व का विकास नहीं हुआ, सिवा इसके कि इस ज़माने में दर्जनों नये दैनिक प्रकाशित हुए और जनता पर सिर्फ उन्हीं पत्रों का प्रभाव बढ़ा जिनकी नीति राष्ट्रीय और काँग्रेस के पक्ष में थी। लेकिन साप्ताहिक और मासिक पत्रों ने ज़रूर नये ऋतु उठाये। इस ज़माने में देश की राजनैतिक चेतना उग्र हो गई और उसके साथ-साथ किसान-मजदूरों का समाजवाद के सिद्धान्तों के अनुसार सङ्गठन होने लगा, जिससे एक नये किस्म के राजनैतिक साप्ताहिक का जन्म हुआ। वर्ग-संघर्ष की बुनियाद पर जनता और समाजवादी दलों का सङ्गठन इन पत्रों ने किया। इनका काम सिर्फ रायजनी करना ही नहीं, बल्कि रोजमर्रा की तहरीक में जनता की रह-रुवाई करना भी था। 'जनता', 'संघर्ष' और 'नया हिन्दुस्तान' ऐसे पत्रों में मुख्य थे। व्यवसाय की दुनिया से पत्र-कला को अलग कर और एक नये ढाँचे में ढाल करके उन्होंने यह साबित कर दिया कि समाचार पत्र उथल-पुथल के ज़माने में एक नेता का भी काम कर सकते

हैं। जनके प्रति पाठकों का वही प्रेम, वही वफादारी और इशारे पर कुरबान होने की वही मुस्तैदी हो सकती है जो एक नेता के प्रति कार्यकर्ता की होती है।

मासिक पत्रों में भी इस जमाने में काफी चहल-पहल रही। देश के विद्वानों के सामने राष्ट्रभाषा का सवाल उठा। राष्ट्रभाषा हिन्दी हो, उर्दू हो, या दोनों के मेल से हिन्दुस्तानी हो, इस पर मासिक पत्रों में जोरदार बहस चलती रही। स्वर्गीय प्रेमचन्द जी, जो सन् १९३० से ही 'हंस' निकाल रहे थे, हिन्दुस्तानी के हामी थे। सन् १९३५ के अन्त में गांधी जी की सलाह से उन्होंने और श्री कन्हैयालाल मुन्शी ने देवनागरी लिपि में लिखी हिन्दुस्तानी का अन्य भाषी प्रान्तों में प्रचार करने के लिए और हिन्दुस्तान की सभी बड़ी-बड़ी भाषाओं को नजदीक लाने के लिए हिन्दी, उर्दू और दूसरी भाषाओं के प्रतिनिधियों के सहयोग से 'भारतीय साहित्य परिषद्' की नाव डाली और 'हंस' उसका मुखपत्र बना। प्रेमचन्द जी की मृत्यु के समय तक 'हंस' इसी रूप में निकला। उसमें देश की खास-खास भाषाओं के लेखकों की चीजे देवनागरी लिपि में हिन्दुस्तानी आवाज के साथ छपती रही। भारतीय भाषाओं की एकता साबित करने और उन्हें एक दूसरे के नजदीक लाने की यह अगूठी कोशिश थी, और उसने हिन्दी पत्रकला के सामने नये उद्देश्य और कर्तव्य रख दिये। हिन्दी के मासिक पत्र-जगत में प्रेमचन्द एक बहुत बड़ी हस्ती थे।

इस जमाने में मासिक पत्रों में कई बड़ी महत्वपूर्ण बहसे चली। पश्चिमी साहित्य की जानकारी रखने वाले लेखक अपने साथ नये विचार लाये थे। इसलिए अब की बहसों में साहित्य के उद्देश्य, उसकी शैली और जीवन के प्रति दृष्टिकोण पर विचार-विनिमय हुआ जिससे हिन्दी लेखकों को नई प्रेरणाएँ मिली। बनारसीदास चतुर्वेदी के सम्पादन-काल में 'विशाल भारत', श्री सुमित्रानन्दन पन्त के 'रूपाभ' और 'हंस' ने यह बहसे छेड़ी। जमाने की रफ़्तार के साथ साहित्य की प्रगति बनाये रखने में इन पत्रों ने प्रशसनीय कार्य किया है। मासिक पत्रों की पत्र-कला की उन्नति की एक यह भी कसौटी होती है। आजकल 'विशाल भारत' साहित्यिक चर्चाएँ करना छोड़ गाय-बेलों की नस्लों की चर्चा करने में मग्न है। 'रूपाभ' बन्द हो चुका है। सिर्फ 'हंस' एक ऐसा पत्र है जो नये उत्साह से साहित्य की सबसे नई धारा 'प्रगतिवाद' की रूपरेखा गढ़ने में लगा है। 'साहित्य-संदेश', 'माधुरी', 'सुधा', 'सरस्वती', 'बोला', 'आरती', 'विश्ववाणी' आदि दूसरी पत्रिकाएँ भी उपयोगी काम कर रही हैं लेकिन उनमें से कुछ तो सन् १९१४ और १९३० के बीच की विचारधाराओं में ही बह रही हैं और कुछ नयी प्रगतियों के साथ चलने की कोशिश कर रही हैं। पत्र-कला में कुछ नये प्रयोग भी किये गये हैं। मुरादाबाद का 'प्रदीप' ऐसा ही मासिक पत्र है। लाक्षणिक शैली में 'प्रदीप' राजनीति, इतिहास और साहित्य की गतिविधि को परखने की चेष्टा करता है। ऐसे प्रयोग यह

सिद्ध करते हैं कि प्रबुद्ध पत्रकार अपनी कला के लिए नये मार्ग खोजने में यत्नशील है। आज हिन्दी पत्र-कला में जो बात खटकती है वह यह कि एक-दो को छोड़कर कोई बड़ा पत्रकार नहीं है और ज्यादातर आजकल के उथल-पुथल के जमाने के लिए रिपवान विकल्स हैं। थोड़े में यह हिन्दी पत्र-कला के विकास का इतिहास है।

हिन्दी पत्र-कला का विकास अनेक बाधाओं और पाबन्दियों के बीच हुआ है। पाठको और उचित साधनों की कमी आज भी उसका हाथ-पैर बांध देती है। हिन्दी के 'आज' और 'अंग्रेजी' के 'स्टेट्समैन' के दफ्तरो को देखने से हिन्दी पत्र-कला की मजबूरियाँ अपने आप मालूम पड़ जायँगी। हिन्दी में रायटर या असोसियेटेड प्रेस जैसी कोई एजेंसी भी नहीं है और खबरों के लिए अंग्रेजी तारों का अनुवाद भाषा को तो बिगाड़ता ही है वक्त से ताज़ी खबरे पहुँचाने में भी काफी दिक्कतें पेश कर देता है। जनमत बनाने के लिए प्रेस की स्वतन्त्रता पर सख्त कानूनी पाबन्दियाँ हैं। इतने कम साधनों और इतनी पाबन्दियों के बावजूद हिन्दी पत्र-कला तरक्की करती आई है। लेकिन यह तरक्की एक बँधे घेरे में हुई है, जिसमें शायद अब गुञ्जायश नहीं रही। इसलिए स्वतन्त्र देशों की पत्र-कला तक आगे की मंजिलें पूरी करने के लिए इस घेरे को टूटना चाहिए।

—नवम्बर १९४१

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

रात्रि के घने अन्धकार में अनेक टिमटिमाते दीपको के बीच प्रखर ज्योति से जलते हुए एक विद्युत्-गंस की चमकती रोशनी में बैठकर हम निविड अन्धकार के घनत्व को भूल-सा जाते हैं। किन्तु जब वह गंस अचानक बुझ जाता है तो सहसा हमारी आँखों तले चारो ओर से घेरकर आत्मा को आच्छादित कर लेने वाला अंधेरा छा जाता है, यद्यपि अनेक दीपक अपनी लौ हिला-हिलाकर अन्धकार की धारा को चीरते हुए क्षीण प्रकाश की रश्मियाँ वातावरण में फैलाते रहते हैं, और जैसा-कुछ-तैसा प्रकाश बनाये भी रखते हैं। दो दिन पहले आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के हठात् देहावसान से हिन्दी-भाषियों के नेत्रों के आगे ऐसा ही अन्धकार छा गया है।

भारतवर्ष एक ऐसा अभाग्य गुलाम देश है जहाँ असमय मृत्यु हमारे जीवन की स्थायी स्थिति-सी बन गई है, दुःखद और मर्मन्तक पीडाजनक। हम अपने प्रेमचन्द या शरतचन्द्र को टॉलस्टाय, विक्टर ह्यूगो, बर्नर्ड शाँ की तरह, या अपने जयशंकरप्रसाद को, वाल्ट व्हिटमैन और वड्सवर्थ की तरह दीर्घजीवी नहीं बना सके, उन्हें और न जाने कितने असह्य भारत-पुत्रों को असमय मृत्यु की गोद में हम सौंप चुके हैं, सौंपते जाते हैं। इसका उत्तरदायित्व किसी सत्ताहीन, अज्ञात, सन्दिग्ध देव के मत्थे मढ़कर क्या हम अपने शोभ को कम कर सकते हैं? यह हमारे राष्ट्रीय पराभव और पिछड़ेपन का स्वाभाविक परिणाम है, इसका दायित्व हम सब पर है। हमारे समाज पर है कि हम वह स्वास्थ्यकर परिस्थितियाँ उत्पन्न नहीं कर पा रहे, जिनमें मनुष्य सुखी और दीर्घजीवी हो। अतः हमारे साहित्य की अमा-निश में दिनकर की तरह प्रचण्ड ज्योति से जलने वाले विद्युत्-गंस एक-एक करके बुझते जाते हैं, बुझते जाते हैं, और अब चारो ओर छोटे-छोटे दीपक ही टिमटिमा रहे हैं। इसका दायित्व हम पर ही है, इसकी चेतना हमें क्षुब्ध कर रही है।

आचार्य शुक्ल जी का जन्म सन् १८८४ ई० में बस्ती जिला के अगोना गाँव में हुआ था। आपने विश्वविद्यालय की डिग्री के अर्थ में उच्च शिक्षा नहीं प्राप्त की थी, केवल एफ. ए. पास किया था, किन्तु हिन्दी पर आपका जितना असाधारण अधिकार था उतना ही अंग्रेजी, संस्कृत, बंगला, उर्दू, फारसी आदि भाषाओं पर। एफ ए पास कर और कानून की परीक्षा में विफल होकर आपने मिर्जापुर के मिशन स्कूल में डाइंग के अध्यापक की नौकरी कर ली। किन्तु आज से ३४ वर्ष

पूर्व की असाहित्यिक परिस्थितियों में भी शुक्ल जी साहित्य से अनुराग बनाये रहे, और 'आनन्द कादम्बिनी' और 'सरस्वती' में लेख लिखते रहे। आपके लेखों की गम्भीर विचार-वस्तु ने और गवेषणात्मक समीक्षा-शैली ने हिन्दी संसार का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर लिया, और सन् १९०८ में काशी नागरी-प्रचारिणी सभा ने आपको 'हिन्दी-शब्दसागर' का सहकारी सम्पादक नियुक्त किया। स्कूल की अध्यापकी छोड़ आप एकदम साहित्य-सेवा में लग गये। 'हिन्दी-शब्दसागर' के सम्पादन में आपका सहयोग जितना महत्त्व रखता है, उतना शायद ही अन्य किसी व्यक्ति का। एक-एक शब्द की व्युत्पत्ति का निर्णय करने के लिए शुक्ल जी जैसे अध्यवसायी व्यक्ति ही देश के कोने-कोने का भ्रमण कर सकते थे। आठ-नौ वर्षों तक आप नागरी प्रचारिणी पत्रिका का सम्पादन करते रहे। फिर जब मालवीय जी ने आपकी विद्वत्ता और प्रतिभा का परिचय पाया तो आपको काशी हिन्दू-विश्वविद्यालय में हिन्दी का अध्यापक नियुक्त कर दिया। बाबू श्यामसुन्दर जी के पश्चात् शुक्ल जी हिन्दी-विभाग के अध्यक्ष हो गये और इस समय वे काशी नागरी-प्रचारिणी सभा के सभापति भी थे।

शुक्ल जी का जीवन घटनाओं की तड़क-भड़क, उतार-चढ़ाव से परिपूर्ण न था। वे शान्तिप्रिय थे, और शान्तिपूर्ण ही साहित्य-सेवा में आजीवन लगे रहे।

जिस समय शुक्ल जी ने हिन्दी में लिखना प्रारम्भ किया उस समय हिन्दी का आलोचना-साहित्य अपनी प्रारम्भिक अवस्था में था। भारतेन्दु बाबू के पश्चात् श्री बदरीनारायण चौधरी, पद्मासिंह शर्मा, बालकृष्ण भट्ट और आचार्य महाबीरप्रसाद द्विवेदी ने यद्यपि समालोचना की परिपाटी बना ली थी किन्तु उसमें गम्भीर शास्त्रीय समीक्षा का अभाव था। आचार्य शुक्ल ने संस्कृत और अंग्रेजी की समीक्षा-शैलियों का तुलनात्मक अध्ययन करके उनका समन्वय किया और एक अर्वाचीन समालोचना शैली की सृष्टि की, जो विचारात्मक और गवेषणात्मक होने के कारण अब तक की सभी शैलियों से अधिक प्रौढ़, सबल और परिष्कृत थी, और जिसकी प्रणाली केन्द्रित और संकेतात्मक थी।

उनके आलोचना-ग्रन्थ हिन्दी साहित्य में अनूठे हैं। जायसी, सूर और तुलसी की समालोचनाएँ उनके गम्भीर पाण्डित्य का दिग्दर्शन कराती हैं। उनको पढ़ने से ज्ञात होता है कि शुक्ल जी की समीक्षा दृष्टि कितनी पंखी और भारतीय साहित्य और संस्कृति में उनकी पैठ कितनी गहरी थी। इन कवियों की कृतियों का मूल्यांकन करते समय शुक्ल जी ने उनके समकालीन समाज का भी विशद वर्णन करके यह पहिली बार प्रतिपादित किया कि कवि या कलाकार अपने समाज से अविच्छेद रूप से सम्बद्ध हैं और उसकी कृतियों में उसके मानस पर पड़ी समाज की प्रतिक्रिया

का ही व्यक्ति-विशिष्ट प्रतिबिम्ब रहता है। अतः कवि अपने समाज की विचार-धाराओं और मनोवृत्तियों से अपने को अछूता नहीं रख सकता।

शुक्ल जी की पुस्तक 'काव्य में रहस्यवाद' उस समय निकली जब कि रहस्यवाद के नाम पर हिन्दी-काव्य क्षेत्र में ऊल-जलूल और मनोविकारपूर्ण साहित्य की बरसाती बाढ़ आ गई थी। रहस्यवाद क्या है, क्या कोई कवि जीवन से अलग होकर किसी इतर जगत् के गीत भी गा सकता है, इन प्रश्नों का उन्होंने ऊहापोह पूर्ण उत्तर दिया और साहित्य की रूढ़ बौद्धिक विलासिता का पूर्ण रूप से निरसन और समाधान किया।

यों तो हिन्दी-साहित्य के इधर कई इतिहास निकल चुके हैं किन्तु उनके 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' का स्थान सबसे ऊँचा है। इतना प्रामाणिक इतिहास अभी तक और कोई नहीं लिखा गया है। न जाने कितने कवियों को, जिनका अस्तित्व हम भुला बैठे थे, शुक्ल जी ने खोजकर ढूँढ निकाला और हमारी काव्य परम्परा की विश्रुत कडियों को एक सम्बद्धता और तारतम्यता प्रदान की। पहले उन्होंने आधुनिक हिन्दी साहित्य का सक्षिप्त विवेचन ही किया था; किन्तु अभी कुछ दिन हुए उन्होंने उसके नये संस्करण में हिन्दी की गूतनतम विचारधाराओं और प्रवृत्तियों का भी विशद उल्लेख कर दिया है।

शुक्ल जी एक महान् आलोचक ही नहीं थे, वे एक श्रेष्ठ निबन्धकार और कवि भी थे। उनकी पुस्तक 'चिन्तामणि' में क्रोध, करुणा, उत्साह, घृणा, श्रद्धा, प्रेम आदि भावों और मनोविकारों पर स्वतन्त्र और विश्लेषणात्मक लेख हैं, ये लेख, प्रतिपादन की शैली और सूक्ष्म पर्यवेक्षण से, बेकन और कार्लाइल के लेखों की कोटि में आते हैं। उनमें उनकी भाषा इतनी सबल, साहित्यिक और स्फूर्तिदायक है कि उनके प्रति अनायास ही श्रद्धा का भाव उत्पन्न हो जाता है। इस पुस्तक पर उन्हें मंगलाप्रसाद पारितोषिक भी मिला था।

एक कवि के रूप में वे उतने सफल न हो सके, क्योंकि उनकी दार्शनिकता और गम्भीर विवेचनात्मक वृत्ति ने उनके कवित्व को भी गम्भीर बना दिया था, जिसके कारण उनकी कविता में वह सहज सरलता न आ पाई जो कि एक कवि को लोकप्रिय बनाने के लिए आवश्यक है। तो भी 'लाइट ऑफ एशिया' के आधार पर लिखा 'बुद्धचरित' ब्रजभाषा का सुन्दर काव्य ग्रन्थ है। उससे ज्ञात होता है कि शुक्ल जी प्रकृति के कितने भावुक प्रेक्षक थे।

शुक्ल जी ने बंगला और अंग्रेजी से कई पुस्तकों के अनुवाद भी किये।

आचार्य शुक्ल भाषा-शास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान् थे। वे भाषा की प्रगति और प्रवृत्ति को विशिष्ट रूप में ग्रहण करते थे। इनकी निखिल रचनाओं में भाषा-विषयक

प्रयोगों में इतनी सावधानी पाई जाती है जैसी कि अन्यत्र दुर्लभ है। उनके प्रयोग इतने सन्तुलित और अर्थ-गाम्भीर्यपूर्ण हैं कि किसी शब्द के स्थान पर उसका पर्यायवाची शब्द कभी उपयुक्त नहीं हो सकता और इसी से उनकी जागरूकता और महिमा का प्रकाश है। उनकी रचनाओं के व्यासंग में हिन्दी आत्म-निरीक्षण और अपनी उपजीव्यता के लिए परीक्षण करती जान पड़ती है। उन्होंने हिन्दी भाषा को स्वस्थ और जीवन-विधायक साहित्य देकर उसे गौरवास्पद बनाया है।

आजकल हिन्दी सन्नति-काल से गुजर रही है। समय नाजुक है। अनेक बाधाएँ सामने हैं। उन सक्तों से बचने के लिए हम अपने अनुभवज्ञान-वृद्ध विद्वानों से बहुत कुछ सहायता पा सकते हैं। ऐसे समय उनकी परम आवश्यकता होती है। और नहीं तो उनके होने से एक प्रकार का मानसिक धीरज रहता है। आचार्य शुक्ल तो अपने जीवन के अधिकांश वर्षों में साहित्य-चिन्ता में ही साँस लेते रहे। उनके देहावसान से हिन्दी ने अपना जो खो दिया है उस स्थान की पूर्ति की आशा निकट भविष्य में नहीं है। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी के साहित्याकाश में अपनी ओजस्विनी प्रतिभा से सूर्य के समान प्रकाशमान हैं जिनकी अपेक्षा में हिन्दी-साहित्य अपने स्वरूप का साक्षात्कार कर रहा है।

उन्होंने साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में जिस अभिनव दृष्टिकोण की स्थापना की उसको लेकर अभी बहुत कुछ काम करने की आवश्यकता है। नवीन क्रान्तिकारी दृष्टिकोण के कारण जो नवीन प्रभाव इस समय विद्वत् साहित्य में आये हैं उनको भारतीय समीक्षा-पद्धति में अवतरित करना शुक्ल जी द्वारा प्रारम्भ किये गये कार्य को सम्पूर्ण देना है। और उनकी विरासत को आगे ले जाने का जो दायित्व हमारे कमजोर कंधों पर आ पड़ा है, उसके गुह्यत्व का हम अनुभव कर रहे हैं।

—फरवरी १९४१

एक महान् बौद्धिक परम्परा का अन्त

वाल्मीकि और कालिदास के बाद भारत ने रवीन्द्रनाथ टैगोर इतना बड़ा कवि उत्पन्न नहीं किया, और न कभी अपनी आत्मा का सन्देश देकर उसने इतना महान् प्रतिनिधि विश्व के अन्यान्य देशों में भेजा। अभी तक भारत की आत्मा, बुद्धि, कार्य-क्षमता सदियों से कसी दासता की शृङ्खलाओं में ऊर्ध्व-श्वास ले रही थी; किन्तु ऐसे अवर्द्ध विकास के इतिहास की स्मृतियों का भार लेकर भी यदि वह रवीन्द्रनाथ को जन्म दे सकता है तो यह इस बात का सूचक है कि भारतीय जनता में नव-जीवन की चेतना उत्पन्न हो रही है, और अपने इस नव-जागरण के साथ, चकवस्त और जोश के शब्दों में, इस 'कौम ने करवट ली' है।

रवीन्द्रनाथ भारत के नव-जागरण के प्रारम्भिक काल के गायक थे, और उन्होंने अपने गीतों से देश की सुप्त आत्मा को जाग्रत कर स्फूर्ति प्रदान की, मानवीय स्वाभिमान का भाव भरा और भारत को एक आदर्शपूर्ण भविष्य की नई दृष्टि दी। किसी गुलाम देश के राष्ट्रीय नव-जागरण के प्रारम्भिक काल के सृजनात्मक प्रयत्नों में जो अदम्य उत्साह, जो अटूट आशा, जो आनन्दातिरेक, जो सौन्दर्य-कल्पना, जो आदर्श-वादिता, जो निराशा और अवसाद रहता है, वह रवीन्द्रनाथ के काव्य में भी है, और इतनी प्रचुर मात्रा में कि सहसा प्रतीति नहीं होती, आश्चर्यचकित होकर निहारते रह जाना पड़ता है।

यह एक महान् बौद्धिक परम्परा थी, जो पुरातन से प्रेरणा लेती थी, वर्तमान के रुद्ध-जीवन में चेतना भर उसे उज्ज्वल भविष्य की ओर उन्मुख करती थी; जो स्वयं एक रुद्धि न बन, नित अभिनव रूपों में अपने को जीवित करती चलती थी। आज कौम को अपने मधुर, प्रेरक गीतों से जगाने वाले गायक की वीणा बन्द हो गई है, और उसके साथ उस महान् परम्परा का भी अन्त हो गया है जिसके ये गीत थे, क्योंकि कौम अब करवट लेकर उठ खड़ी हो रही है, और संघर्ष-पथ पर चलने वाली कौम के अनुभव में अब कदाचित् वह उन्मद उल्लास, वह रंगीन आदर्श कल्पनाएँ न हों, अब कदाचित् अविराम संघर्ष के हर्ष-विमर्ष, अभावपूर्ण जीवन के अवसाद और उसके प्रति विद्रोह की चिनगारियों, प्रेम और प्रणय की आशा और निराशा की कठोर वास्तविकता के ऐसे अनुभव हों जिनका रवीन्द्रनाथ और उनकी परम्परा में एक अस्पष्ट संकेत ही मिलता है; करवट बदलकर, खड़ी होकर, संघर्ष-निरत मानवता का यह

अभिनव रूप भी महान् है, और एक नई महान् बौद्धिक परम्परा का सूत्रपात करता है; लेकिन जिन मधुर रागनियों ने उसे जगाया है, उनकी स्मृति वह कभी भूल नहीं सकती, उनके गायक के आभार को अस्वीकृत नहीं कर सकती ।

रवीन्द्रनाथ की महत्ता इस बात में निहित है कि परिस्थितियों के अनुकूल जिस परम्परा को उन्होंने जन्म दिया था, अन्त तक वे उसके सूत्रधार बने रहे, उसे अपनी अद्वितीय बहुमुखी प्रतिभा से समृद्ध बनाते रहे, और भारत को इस बात का गर्व है कि उसके नव-जागरण के ऐतिहासिक प्रारम्भ-काल की कला और साहित्य की नवोन्मेषी परम्परा का सृजनकर्ता, प्रसारक और नेता रवीन्द्रनाथ जैसा महान् व्यक्तित्व था; और आज जब भारत अपने जागरण के दूसरे ऐतिहासिक काल में पदार्पण कर रहा है, तब वह रवीन्द्रनाथ और उनकी परम्परा द्वारा छोड़ी समृद्ध विरासत की ओर सगर्व नेत्रों से देखता है, और उसके महान् शिल्पी के प्रति गर्व, प्रेम और कृतज्ञता के आँसू उमड़ पड़ते हैं ।

अपने अन्तिम पतन-काल में विश्व के पूँजीवाद ने, हर्बर्ट रीड के शब्दों में, केवल दो महान् कवि उत्पन्न किये हैं, वाल्ट व्हिट्मैन और डी० एच० लारेस; लेकिन ये दोनों महाकवि अपने प्रतिवाद के स्वर में ही महान् थे, आनन्द और उल्लास की अनुभूति की अभिव्यक्ति में नहीं । फासिज्म की ओर बढ़ने वाला पूँजीवाद एक कलाकार से प्रतिवाद की ही अपेक्षा कर सकता है; लेकिन अपने सीमित दायरे में अनेक अवरोधों के बीच विकासमान और साम्राज्य का प्रतिपक्षी भारतीय पूँजीवाद एक श्रेष्ठ राष्ट्रीय कलाकार को एक हद तक पहले आनन्द और उल्लास की अनुभूति भी प्रदान कर सका था, और रवीन्द्रनाथ में इस अनुभूति की अभिव्यक्ति का स्रोत भी प्रबल वेग से बहा है । [यदि स्वतन्त्र भारत पूँजीवादी देशों के ही मार्ग पर चला तो शायद रवीन्द्रनाथ की परम्परा से मिली इस आनन्द और उल्लास की विरासत का भविष्य के कवि उपयोग न कर सकें, और यह विरासत नष्ट हो जाय; अतः रवीन्द्रनाथ की जीवन्त विरासत की रक्षा का भार न केवल कवियों पर है, वरन् भारत की सम्पूर्ण सघर्ष-रत जनता पर है ।]

गत अस्सी वर्ष के भारतीय जीवन की शहजोरियाँ और कमजोरियाँ कवि रवीन्द्रनाथ के काव्यों, नाटकों, उपन्यासों, कहानियों, दार्शनिक विचारों, राजनीतिक-सामाजिक पुनर्संगठन की व्यवस्थाओं में समान रूप से व्यक्त हैं । मध्यकाल में एक राष्ट्र के जावन में साठ वर्ष कुछ नहीं होते थे, लेकिन आज के क्रान्ति और संक्रान्ति-काल में साठ वर्ष एक युग का विस्तार घेर लेते हैं, जिसमें अनेक परस्पर-विरोधी परिवर्तन हो जाते हैं, एक दूसरे को काटती हुई अनेक विचारधाराएँ बहती रहती हैं, जीवन में एक अपूर्व तीव्रगामिता, विरोधाभास और आध्यात्मिक अभाव और अवसाद

रहता है। ऐसे साठ वर्षों की सम्पूर्ण आध्यात्मिक मस्कृति का प्रतिनिधित्व करने वाली कोई भी परम्परा इन परस्पर-विरोधी क्रिया-प्रतिक्रियाओं, विचारधाराओं और भावनाओं का अभिव्यजन करेगी, यह एक सामान्य सत्य है। रवीन्द्रनाथ ऐसी ही परम्परा के स्रष्टा थे और साठ वर्षों तक अपनी रचनाओं और कलाकृतियों द्वारा वे इस परम्परा को इतनी व्यापक और विशद बनाने में समर्थ हुए कि उसके अन्तर्गत इस काल की सम्पूर्ण भारतीय आध्यात्मिक सस्कृति समाहित रही। ऐसी दशा में रवीन्द्रनाथ की कृतियों में कोई एक विचारधारा, दृष्टिकोण या भाव-स्वर न मिलेगा। वह एक विविध रंगों का पुञ्ज है, जिसका सामूहिक दृश्य यद्यपि अत्यन्त मनोरम है, तथापि उसमें श्रेष्ठ रंग भी है, और साधारण, फीके, नष्टप्राय रंग भी है। अतः इस महान् परम्परा की कामयाबियों की विरासत को सञ्चित कर अक्षुण्ण बनाने का कार्य नई परम्परा का सूत्रपात करने वाली सजग शक्तियों को उठाना चाहिए, क्योंकि इसके विविध रंगों की राशि में से प्रतिक्रियावादी, विकृत रुचि के पोषक उन क्षीण, विवर्ण, नष्टप्राय रंगों को इंगित कर, उनके ही कारण रवीन्द्रनाथ की महत्ता प्रतिपादित कर रहे हैं। इसमें सन्देह नहीं कि रवीन्द्रनाथ दार्शनिक दृष्टि से एक आदर्शवादी थे, और आदर्शवाद अपने चार हजार वर्षों के विकास में इतनी ऊँची-ऊँची चोटियों तक चढ़ चुका है, और इतने नीचे आध्यात्मिक पतन और विकृतियों के गर्त में गिर चुका है कि उसके कवि, कलाकार या विचारक के काव्य, कला या विचारों का मूल्यांकन करके उसकी विरासत को सञ्चित करते समय एक बड़ा खतरा उपस्थित हो जाता है। ज्ञात या अज्ञात रूप से प्रतिक्रियावादी शक्तियाँ उस परम्परा के, विचारों की दृष्टि से अस्वस्थ, काव्य और कला की दृष्टि से नगण्य अंशों को उच्च स्वर से उच्चरित कर कहती हैं—टैगोर इनके कारण महान् थे, टैगोर इनके कारण अमर रहेंगे।

यह खतरनाक प्रवृत्ति हमारे देश में कुछ हमारे गौरांग प्रभुओं ने उत्पन्न की है, कुछ हमारी तर्कहीन, पिछड़ी मानसिक दशा ने।

उदाहरण के लिए; कुछ लोग रवीन्द्रनाथ को एक देवी शक्ति, एक ईश्वरीय प्रेरणा-प्राप्त व्यक्तित्व और अलौकिक महापुरुष सिद्ध करने की चेष्टा में सलग्न हैं, और इस प्रकार वे रवीन्द्रनाथ की विचारधारा के जीवन-सूत्र तोड़कर—वह सूत्र जिसके द्वारा वे हमारे, जनता के जीवन से सीधे बँधे थे—रवीन्द्रनाथ को देवताओं के समान आकाश में स्थित करना चाहते हैं, और जनता से, उसके दुःख-सुख के क्षणों के गायक को, छीन लेना चाहते हैं।

इतना ही नहीं, वे रवीन्द्रनाथ के काव्य के रहस्यवाद अंशों को जनता के समक्ष रखकर यह सिद्ध करते हैं कि चूँकि उनके काव्य और विचारों में एक अलक्ष्य शक्ति की उपस्थिति का संकेत है, जिसमें अपने को अन्तस्थ करने के लिए कवि की

आत्मा आकुल है, इस कारण वे एक महान् रहस्यवादी और सन्त थे, मानो रहस्यवादी और सन्त होना काव्य की श्रेष्ठता का एकमात्र मापदण्ड हो ।

रवीन्द्रनाथ के काव्य और अन्यान्य प्रकार की साहित्यिक और कला-कृतियों की महत्ता को विकृत करने वाले ये लोग रवीन्द्र-परम्परा (जो, हम ऊपर कह चुके हैं, गत साठ वर्षों से समस्त भारत की बौद्धिक परम्परा थी) के रहस्यवाद के विरुद्ध गायी करते हैं, लेकिन इस प्रकार वे रवीन्द्रनाथ की असली महत्ता की अवमानना करते हैं । क्योंकि, और हम इस बात को पूरे जोर से स्पष्ट कर देना चाहते हैं, रवीन्द्रनाथ अपने रहस्यवाद के कारण महान् नहीं हैं; वे महान् हैं तो अपने कल्पना-प्रधान यथार्थवाद के कारण, अपने गीतों के उत्कृष्ट काव्य के कारण, और अपनी चतुर्मुखी प्रतिभा के कारण, जिसने एक व्यक्ति के दायरे में कला और साहित्य का कोई भी अंग संयोजित करने से न छोड़ा था ।

रवीन्द्रनाथ एक साथ ही कवि, दार्शनिक, उपन्यासकार, नाटककार, कहानी-लेखक, व्यंग-लेखक, गीतकार, संगीतज्ञ, स्वरकार, निबन्धकार, विचारक, आलोचक, राजनीति, समाज-शास्त्र और विज्ञान पर पुस्तकें लिखने वाले, देशभक्त, अन्तर्राष्ट्रीय शान्ति के प्रतिपादक, शिक्षाविशारद, नृत्य-कला के विशेषज्ञ, अभिनेता, बालकों के लिए कविता पुस्तकों के लेखक, पत्रकार, पत्र-लेखन कला के सफल लेखक, शिक्षक और नेता थे । उनका रहस्यवाद इस अनेकमुखी प्रतिभा का केवल एक अंग था, और गत साठ वर्षों की देश और काल की परिस्थितियों से उत्पन्न हुआ था । पाश्चात्य पूँजीवादी लेखकों में भारतीय रहस्यवाद के प्रति जो श्रद्धा और प्रेम उमड़ पड़ा है, और जिसकी नज़ीर देकर भारतीय प्रतिक्रियावादी विचारक गर्व से भर जाते हैं, वह निरुद्देश्य नहीं है ।

यह श्रद्धा और प्रेम भारत को अपने प्राचीन में ही सीमित रहने का प्रोत्साहन है, ताकि विज्ञान और दर्शन की नई प्रगतियों से परिचित होकर भारतीय विचारक अपनी नई चेतना का उपयोग अपने गौराग प्रभुओं के विरुद्ध न करने लगें । इसी का परिणाम है कि पाश्चात्य देशों में लोग रवीन्द्रनाथ को एक भारतीय सन्त और रहस्यवादी के रूप में अधिक जानते हैं, मनुष्य और असाधारण सौन्दर्य के कवि के रूप में कम ।

ऊपरी सम्मान की ओट में रवीन्द्रनाथ की मौलिक प्रतिभा और महत्ता का पश्चिम में बहुत दिनों से अपमान होता आया है, और हमारे देश के कुछ लोग भी इस अपमान को सम्मान के रूप में ग्रहण कर हमारे ऊपर लादते आये हैं । रवीन्द्र-परम्परा की सजीव निधियों की इस प्रकार रक्षा नहीं की जा सकती ।

रवीन्द्रनाथ अपने इन प्रशंसकों की तरह दकियानूसी या प्रतिक्रियावादी न थे ।

वे आजीवन भारत और विश्व की नई प्रगतियों को अपनी सहानुभूति प्रदान करते आये थे। कला और साहित्य के क्षेत्र में वे एक प्रकार से सच्चे क्रान्तिकारी थे, उन्होंने बंगाली भाषा का मार्जन किया, अथवा यो कहे कि उसे फिर से गढ़कर सुष्ठु और सरल-सुगम रूप दिया, काव्य में अनेकानेक नये रूप-विधानों की सृष्टि की, उपन्यासों में बकिम-परम्परा की सीमाएँ तोड़कर एक नया यथार्थवाद भरा, नाटकों में संगीत और नृत्य के साथ काव्य का समन्वित संयोग कर एक अत्यन्त भावना-प्रधान रूप की सृष्टि की तथा प्राचीन नाट्यशास्त्र के नियमों का उल्लंघन कर उनका क्षेत्र व्यापक बनाया, पुराने संगीत की तान और आलाप-प्रधान प्रवृत्ति का परित्याग कर, जिसके कारण काव्य और संगीत का सहयोग अनावश्यक हो गया था, उन्होंने संगीत को काव्य-प्रधान बनाया, अर्थात् उसे भावना के संयोग से अधिक हृदयग्राही और मर्मस्पर्शी बना दिया, उन्होंने अनेक नई रागिनियाँ, नये स्वर-विधान बनाकर, और अपने अत्यन्त सुन्दर २,००० गीतों को स्वर-बद्ध करके, बंगाल ही नहीं वरन् सारे भारत के संगीत में एक क्रान्ति उपस्थित कर दी, नृत्य-कला की पुरानी वासना-प्रधान भाव-भंगी का परित्याग कर उन्होंने उच्च भावनाओं के कवित्वमय नृत्य की सृष्टि की। इस प्रकार रवीन्द्रनाथ ने कला और साहित्य की सीमाओं को इतना व्यापक बना दिया, जितनी कि वह पहिले कभी न थी और ऐसा करने में उन्हें दक्षिणान्तीय लेखकों और कलाकारों के विरोध का कम सामना नहीं करना पड़ा।

इसके विपरीत प्रगतिशील लेखक सघ और प्रगतिवाद के स्वागत और समर्थन में जो प्रेरक शब्द उन्होंने कहे हैं, वे आज भी कानों में गूँजते हैं। एक विचारक की दृष्टि से यद्यपि वे आदर्शवादी थे, तथापि वे जीवन से विरक्त नहीं थे। गीतांजली में उन्होंने लिखा था -

‘Deliverance is not for me in renunciation I feel the embrace of freedom in a thousand bonds of delight.’

इसके अतिरिक्त वे एक मानववादी और शान्तिवादी थे, और एक ऐसी स्वतन्त्रता में विश्वास करते थे जिसमें न केवल बाह्य बन्धनों का अभाव हो, बल्कि अज्ञान, स्वार्थ, अन्ध-विश्वास, मृत-रूढ़ियों, निष्क्रियता, धर्माचार्यों और धर्म-ग्रन्थों के अनुशासन द्वारा लगाये आत्मा के बन्धन भी न हों; और वे पाश्चात्य और प्राच्य की एकता के हामी थे क्योंकि ज्ञान-विज्ञान की नई प्रगतियों को वे किसी एक देश की निजी सम्पत्ति नहीं समझते थे। उनके विश्व-पर्यटनों ने उनके अन्दर यह भावना और भी बृढ़ कर दी थी।

सामाजिक क्षेत्र में तो वे अपने समकालीन व्यक्तियों से कहीं आगे थे। उन्होंने अशिक्षा दूर करने के लिए अनेक प्रयत्न किये और शान्ति-निकेतन स्थापित करके

शिक्षा का ऐसा आदर्श रखा जो अति आधुनिक और गौरव-पूर्ण है। यह उनके ही प्रयत्नों का फल है कि नृत्य और अभिनय की कलाओं का प्रतिपादन शिक्षित लड़कियों द्वारा होने लगा है। वे केवल सहशिक्षा के ही पक्षपाती न थे, वरन् स्त्रियों की स्वतन्त्रता के भी हामी थे।

मौजूदा भारतीय राजनीति में यद्यपि उन्होंने सक्रिय भाग नहीं लिया, लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि वे लिबरल थे, या भारत या विश्व की राजनीति से तटस्थ थे। बग-भग और स्वदेशी आन्दोलन में उन्होंने जो कार्य किया था, स्वदेशी-समाज की स्थापना के लिए जो व्यवस्था बनाई थी, उससे सभी परिचित हैं। जलियाँवाला बाग के विरुद्ध स्वर ऊँचा करने वाले वे प्रथम भारतीय नेता थे, और यद्यपि वे गांधी जी के सत्याग्रह के कभी समर्थक नहीं रहे, तो भी उन्होंने भारत की सजग शक्तियों के स्वातन्त्र्य-संग्राम का हमेशा समर्थन किया, यहाँ तक कि विद्यार्थी-आन्दोलन भी, जिसे गांधी जी और दूसरे व्यक्ति शंका की दृष्टि से देखते रहे हैं, उनकी सहानुभूति से प्रेरणा पाता रहा। जर्मन, इतालवी और जापानी फासिज्म के वे सदैव विरोधी रहे, स्पेन और चीन की बहादुर जनता को अपने प्रेरक सदेशों से बल प्रदान करते रहे और कम्युनिस्ट न होकर भी वे रूस की शान्ति-नीति और उसके महान् सांस्कृतिक, आर्थिक पुनर्निर्माण के प्रशंसक बने रहे।

इसके अतिरिक्त वे भारत की आजादी के सच्चे इच्छुक थे, और ब्रिटिश सरकार ने जब-जब भारत की भावनाओं का निरादर किया, उन्होंने उसका मुंहतोड़ जवाब दिया। मिस रायबोन के उत्तर में उन्होंने अपनी रोगशय्या से जो पत्र लिखा था, वह उनके हृदय में प्रज्वलित स्वतन्त्रता की भावना का चिरस्मरणीय उदाहरण है।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर की परम्परा की यह सच्ची विरासत है, जिसे हमें सुरक्षित कर आगे ले जाना है। रवीन्द्रनाथ अपनी इन्हीं प्रगतिशील महानताओं के कारण हमारे प्रिय थे, हमारे शिक्षक और साथी थे।

हर परम्परा में, हर व्यक्ति में, कुछ कमजोरियाँ होती हैं। रवीन्द्रनाथ और उनकी परम्परा में भी थीं—उनके रहस्यवाद को जिसका कोई साहित्यिक मूल्य नहीं है, हम ऐसी ही कमजोरी मान सकते हैं। पुश्तकन की तरह समृद्ध कुल में जन्म लेकर भी वे जन-जीवन के साथ अपने को एकप्राण बना सके थे, लेकिन उनके साहित्य में समाज के ऊपरी वर्ग की भावनाओं और मनस्थितियों का भी काफ़ी चित्रण है। रवीन्द्रनाथ अपनी इन सीमाओं के प्रति सचेत थे, और शोषित किसानों और मजदूरों के सच्चे हितचिन्तक होने के कारण उन्हें इस बात का क्षोभ भी था—

"Not everywhere have I won access :
my ways of life have intervened
and kept me outside.

The tiller of the plough,
the weaver at the loom,
the fisherman plying his net,
these and the rest toil and sustain the world
with their world-wide varied labour.

I have known them from a corner,
banished to a high pedestal of society
reared by renown.

Only the outer fringe have I approached
not being able to enter
the intimate precincts."

'The Great Symphony' का यह गीत कला के रजत् स्तूपों में बन्द
ग्रहंकार-ग्रस्त लेखकों और कलाकारों के लिए एक चेतावनी है। लेकिन अपने जीवन
की इस असमर्थता की चेतना से क्षुब्ध रवीन्द्रनाथ रोगशय्या पर पड़े अपने अन्तिम
दिनों में भी 'श्रमिकों' के उस जीवनाकांक्षा से भरे तुमुल गीत का स्वर सुनकर
उल्लसित हुए थे, जो अनादि काल से चलता आ रहा है, और अब एक लययुक्त
क्रान्ति के निर्घोष में फूट पड़ना चाहता है—

"Their million voices mingle in a song,
their grief and joy of every day
harmonise in a mighty hymn to Life."

और, रवीन्द्र-परम्परा को आगे ले जाने के लिए यह जरूरी है कि जन-जीवन
से कांक्षित सम्पर्क न होने का उन्हें जो अभाव क्षुब्ध कर रहा था, उसकी पूर्ति जन-
जीवन, श्रमिकों के जीवन की 'mighty hymn to Life' की सृष्टि कर वाता-
वरण को गुंजा दिया जाय। भारतीय जनता के इस महान् कवि, साथी और नेता
के प्रति यही सच्ची श्रद्धाजलि होगी।

साधारण पाठक स्वयं इस पर आश्चर्य करने की स्थिति में नहीं हैं और मेरे ही समान गोस्वामी जी और दूसरे प्रचारकों की बातों को भाषा-शास्त्र और इतिहास-सम्मत स्वीकार करके कुछ वैसी ही उलझनों में पड़े हुए हैं जिनमें एक वर्ष पूर्व में पड़ गया था। परन्तु मैं उन दिनों जनपदीय भाषाओं के प्रश्न का नये सिरे से अध्ययन कर रहा था, इस कारण गोस्वामी जी का भाषण मेरे लिए ब्रह्म-वाक्य न बन सका।

इस वर्ष मुझे काश्मीर जाने का अवसर मिला। इन्हीं दिनों राष्ट्रभाषा प्रचार समिति के प्रधानमन्त्री और मेरे परम मित्र श्री भदन्त आनन्द कौसल्यायन भी श्रीनगर में थे और उनसे तथा श्रीमती सत्यवती मल्लिक से काश्मीरी भाषा और साहित्य पर विचार-विनियम होता रहता था और हम लोग एक दूसरे की जानकारी और खोज से लाभ उठाते थे।

काश्मीर संसार के सबसे सुन्दर देशों में से है। प्रकृति ने अपना वैभव जितना काश्मीर में बिखेरा उतना अन्यत्र कहीं नहीं। देश-विदेश के असह्य यात्री प्रकृति के इस वैभव की अनुपम सुषमा और वैविध्य का साक्षात्कार करने जाते हैं और जैसे सम्मोहित होकर लौटते हैं। उनका सौन्दर्य-बोध अपनी रूढ़ सीमाओं को तोड़कर इतना विस्तृत हो जाता है। कि अन्य प्रदेशों के रमणीय स्थान तुच्छ लगने लगते हैं। प्रकृति ने अपनी श्री-समृद्धि के प्रदर्शन का इतना विराट् आयोजन और कहीं किया है? काश्मीर के निवासी भी इस अतुल सौन्दर्य-राशि का नित्य साक्षात्कार करते हैं, इससे उनकी सौन्दर्य-वृत्ति अत्यन्त सूक्ष्म और कोमल बन गई है। इसका अनुमान उनकी दस्तकारियों की कलात्मकता में मिलता है। कला की इस परम्परा को उन्होंने आज भी अक्षुण्ण रखा है। परन्तु यह उनके जीवन की सबसे बड़ी विडम्बना है कि उनका अपना जीवन—सामाजिक और सांस्कृतिक—उतना ही कुरूप और तुच्छ है। प्रकृति और मानव चिरकाल से काश्मीर में दो भिन्न धरातलों पर रहते आये हैं। सदियों की गुलामी दोनों के बीच में एक अभेद्य दीवार बनकर खड़ी रही है और उसने प्रकृति के वैभव पर काश्मीर की जनता के उत्तराधिकार को कभी प्रतिफलित नहीं होने दिया। सांस्कृतिक विकास की असाधारण सम्भावनाएँ दबी पड़ी रह गईं। प्रकृति और मानव के इस वैषम्य को देखकर एक सवेदनशील यात्री की सौन्दर्य-प्रतीति में क्रूर विक्षेप होता है और उसे कवि पन्त की निम्न पंक्तियाँ स्मरण हो आती हैं—

“प्रकृति धाम यह । तृण तृण करण कण जहाँ प्रफुल्लित जीवित,

यहाँ अकेला मानव ही रे चिर विषण्ण जीवन्मृत ।।”

और जब मैं इस तीखी अनुभूति से अपने को अछूता न रख सका तो मैंने काश्मीरी भाषा और साहित्य की खोजबीन की। गोस्वामी जी और दूसरे प्रचारकों ने

काश्मीर की सांस्कृतिक समस्याओं को जितना सरल बनाकर भ्रान्तियाँ फैलाई हैं, उनकी जाँच करना ही मेरा उद्देश्य न था, परन्तु मैं इस खोजबीन से उस देश के जन-जीवन की वस्तुस्थिति से परिचित होना चाहता था जो प्रति वर्ष देश-देशान्तर से आये सहस्रो यात्रियों के विहार-मनोरंजन, स्वास्थ्य और विश्राम के लिए मुक्त भाव से अपना आतिथ्य प्रदान करता है, पर दूसरों को ये सुख-सुविधाएँ जुटाकर स्वयं अपनी 'सभ्यता, संस्कृति से निर्वासित' जनता को 'अन्न-वस्त्र-पीड़ित, असभ्य, निर्बुद्धि, पक में पालित रखता है। आज 'नये काश्मीर' के नारे की गूँज से काश्मीरी जनता के जीवन में एक नई चेतना का स्पन्दन मुखर हो उठा है, परन्तु वहाँ के लोक-साहित्य की परम्परा ने उसके जातीय वैशिष्ट्य को चिन्ष्ट नहीं होने दिया, इस तथ्य से हम सभी अपरिचित ही रहे हैं। उसके योगदान को तो और भी नहीं जानते। अतः इस लोक-परम्परा का परिचय काश्मीर के सांस्कृतिक जीवन और उसकी समस्याओं-सम्भावनाओं को समझने में सहायक होगा, इतना तो साधारणतः अनुमेय है।

काश्मीर राज्य का दो-तिहाई भाग तिब्बती इलाका है, दुर्गम पर्वत-भृङ्खलाओं के पीछे छिपा। वहाँ अनेक छोटी-छोटी असभ्य जातियाँ इधर-उधर बिखरी हुई हैं जो आस्ट्रो-एशियायी परिवार की बुरुशस्की और तिब्बती-चीनी परिवार की लद्दाखी आदि बोलियाँ बोलती हैं। जब काश्मीर का चित्र आता है तब यह विशाल हिम-प्रदेश अभिप्रेत नहीं होता। काश्मीर तो केवल उस विशाल समतल घाटी और उसकी चतुर्दिक पर्वतमालाओं के रम्य प्रदेश को कहते हैं जिसमें श्रीनगर, गुलमर्ग, पहलगंज आदि प्रसिद्ध स्थान हैं। पूरे काश्मीर राज्य की अपेक्षा में इस प्रदेश का क्षेत्रफल लगभग आठवें हिस्से के बराबर है। इसी प्रदेश की भाषा काश्मीरी है।

काश्मीरी भाषा

काश्मीरी भाषा समूची काश्मीर-घाटी में बोली जाती है। काश्मीरी अपने देश को काशीर कहते हैं और काश्मीरी को कौशीर। भाषा का काश्मीरी नाम सम्भवतः संस्कृति के 'कास्मीरिका' से निकला है।

हिन्द-ईरानी शाखा की एक उप-शाखा दर्वी भाषाएँ हैं जिनमें शीना, काश्मीरी और कोहिस्तानी मुख्य हैं। शीना को गिलगिती भी कहते हैं। दर्वी समूह की यह सबसे विशुद्ध भाषा है क्योंकि इस पर दूसरी भाषाओं और संस्कृतियों के प्रभाव नहीं पड़े। कोहिस्तानी भाषा कई बोलियों का समूह है और उन पर पश्तो का गहरा प्रभाव पड़ा है। काश्मीरी पर संस्कृत, फारसी और अरबी का सदियों से प्रभाव पड़ता आया है।

काश्मीरी भाषा-क्षेत्र के उत्तर में शीना का क्षेत्र है। पश्चिमोत्तर में कोहिस्तानी, पश्चिम में लहँवा (पश्चिमी पञ्जाबी) की छिवाली और पूँची बोलियाँ, दक्षिण-

पश्चिम में डोगरी (पंजाबी की बोली) मध्य-दक्षिण में भद्रवाही (पश्चिमी पहाड़ी की बोली), दक्षिण-पूर्व में पाडरी (पश्चिमी पहाड़ी की बोली) और पूरब में पुरिक, लद्दाखी और बाल्ती आदि तिब्बती-ब्रह्मी की बोलियों का क्षेत्र है। काश्मीर की अपनी केवल एक ही बोली है—कश्तवारी। यह काश्मीर-घाटी के दक्षिण-पूर्व के कश्तवार पर्वत-प्रदेश में बोली जाती है। जम्मू प्रान्त की पीर पन्तसाल पर्वत-मालाओं में भी काश्मीरी बोली जाती है। पोगुली, दोदा की सिराजी, रामबानी और रियासी की बोलियाँ भी काश्मीरी से निकली हैं। कुल मिलाकर काश्मीरी के बोलने वालों की संख्या लगभग १५ लाख है। दर्दी समूह की भाषाओं के विषय में यह कहना कि वे संस्कृत से निकली हैं, उतना ही सत्य होगा जितना यह कहना कि अरबी और फारसी संस्कृत से निकली हैं। हिन्द-ईरानी शाखा की तीन स्वतन्त्र उपशाखाएँ हैं। ईरानी भाषा-समूह, भारतीय आर्य भाषा-समूह और दर्दी भाषा-समूह। काश्मीर इस तीसरे समूह की एक स्वतन्त्र भाषा है। उसका अपना स्वतन्त्र व्याकरण है। वह ईरानी और भारतीय आर्य के बीच की है। काश्मीरी बहुत पुरानी भाषा है। भारत में आर्यों के आने के पूर्व ही कदाचित् छोटी 'पिशाच' जातियाँ उत्तर-पश्चिम के पहाड़ों में निवास करती थी। लगभग दो हजार वर्ष पूर्व आर्यों ने इन पिशाच (दारद) जातियों को जीतकर उन पर शासन प्रारम्भ किया। आर्यों ने संस्कृत को राजभाषा बनाया और काश्मीरी भाषा को लगभग डेढ़ हजार वर्ष तक संस्कृत भाषा और संस्कृति से प्रभावित करते रहे। काश्मीरी ने ये प्रभाव ग्रहण किये किन्तु उसकी गठन में फ़र्क नहीं आया, उसका ढाँचा नहीं टूटा। काश्मीरी जनता ने संस्कृत के प्रबल प्रभाव के आगे अपनी मातृ-भाषा का अस्तित्व नहीं मिटने दिया, यद्यपि ब्राह्मणों ने काश्मीर को संस्कृत का विशाल केन्द्र बना दिया था और संस्कृत में इतिहास, काव्य, प्रेम-कथा और दर्शन के महान् ग्रन्थों की रचना की थी। संस्कृत के दो विश्वविद्यालय भी स्थापित किये गये थे—एक श्रीनगर के निकट 'पांड्रेठन' नाम से, दूसरा उत्तर की पर्वत-माला में 'शारदा' तीर्थस्थान पर। जब छठी सदी में चीनी यात्री ह्वेनसांग भारत आया तब उसने सबसे पहले 'पांड्रेठन' में बैठकर तीन वर्ष तक संस्कृत का अध्ययन किया। आर्यों के आने के बाद भी लगभग एक हजार वर्ष तक काश्मीरी की कोई लिपि नहीं थी। ब्राह्मणों ने असभ्य दारद जातियों को शिक्षा देना आवश्यक नहीं समझा। अतः किन कारणों से उन्होंने शारदा-तीर्थस्थान के संस्कृत-विद्यालयों में नवी सदी के लगभग उत्तर भारत में प्रचलित ब्राह्मी की उत्तरी शैली कुटिल लिपि से काश्मीरी भाषा के लिए 'शारदा' लिपि तैयार की, यह अभी तक अज्ञात है। शारदा का सबसे पुराना लेख ११वीं सदी की एक रानी 'विदारानी' का

एक अज्ञा-पत्र है जो संस्कृत और शारदा दोनों लिपियों में लिखा हुआ है। इस समय यह अज्ञा-पत्र लाहौर के म्यूजियम में सुरक्षित है। 'शारदा' से ही टाकरी लिपि निकली है और गुरुमुखी लिपि के अनेक अक्षरों की बनावट शारदा लिपि के अनुसार है। काश्मीरी का थोड़ा साहित्य शारदा लिपि में मिलता है। आजकल यह लिपि अप्रचलित है और उसका पुन प्रचलन सम्भाव्य नहीं लगता। इधर फारसी लिपि का भी प्रयोग होने लगा है परन्तु उसमें काश्मीरी की सारी ध्वनियों को व्यक्त नहीं किया जा सकता जिससे पाठ शुद्ध नहीं होता। देवनागरी लिपि में भी काश्मीरी की सारी ध्वनियाँ नहीं व्यक्त हो पाती, अतः नये जागरण के आधुनिक काश्मीरी कवियों के सम्मुख लिपि का प्रश्न आज भी जटिल बना हुआ है। वे दोनों (फारसी और देवनागरी) लिपियों में आवश्यक सकेत-चिह्न लगाकर अपनी रचनाएँ प्रकाशित करते हैं।

काश्मीर के आर्य शासकों ने काश्मीरी भाषा की सदा उपेक्षा की। इसका प्रमाण कल्हण (११५० ई०) की प्रसिद्ध पुस्तक 'राजतरंगिणी' है। राजतरंगिणी संस्कृत पद्य में लिखी काश्मीर के राज-परिवारों का इतिहास है। सारी पुस्तक में काश्मीरी के केवल दो या तीन शब्द उद्धृत किये गये हैं, जैसे 'आनपटति श्वोना' (स्नान-पट नहीं है।) मुहावरा 'क्या तुम्हारे पास स्नान करने के लिए लंगोटी भी नहीं है?') और 'रगसह्योलछुन' (किसी राजा ने अपने सेवक रंगा पर प्रसन्न होकर उसे 'ह्योल' नाम का गाँव इनाम में दिया। अतः अगर किसी साधारण मनुष्य पर कोई विशेष कृपा करे तो उसके लिए काश्मीरी में 'रगसह्योलछुन' मुहावरे का प्रयोग होता है।) ब्राह्मणों ने पिशाची भाषा से अपनी संस्कृति को किस निष्ठा से अछूता रखा, इसका अनुमान करना सरल है। हजारों वर्षों तक काश्मीरी जनता के बीच में संस्कृत के महान् ग्रन्थों की रचना होती रही, परन्तु जनता की भाषा का एक शब्द भी उसमें प्रविष्ट न हो सका। साहित्य और काव्य एक विदेशी शासक वर्ग का ही व्यसन-विलास था और इसमें उन्होंने शासित जनो को कोई भाग नहीं लेने दिया। विशुद्धता का इतना आग्रह फारसी और अंग्रेजी ने भी कभी नहीं किया। परन्तु काश्मीरी भाषा-भाषी शासितजन अपनी भाषा को संस्कृत के प्रभाव से अछूता न रख सके। संस्कृत के संकडों शब्द, पद और वाक्यांश काश्मीरी में प्रविष्ट हो गये, यद्यपि काश्मीरी के व्याकरण के अनुसार अपने को रूपान्तरित करके। काश्मीरी में 'मन' ढलकर 'मन्द' बन गया। चौदहवीं शताब्दी तक संस्कृत का प्रभुत्व रहा, तो भी निम्न मध्य वर्ग के आर्य (ब्राह्मण) परिवारों में इस बीच काश्मीरी का प्रवेश हो चुका था और कालान्तर में उसकी मातृभाषा संस्कृत न रहकर काश्मीरी बन गई थी। उसके पश्चात्, मुस्लिम शासकों का अधिकार हो जाने पर फारसी का दौर शुरू हुआ। संस्कृत के

स्थान पर फारसी राज्य-भाषा हो गई। संस्कृत-भक्त ब्राह्मणों ने राजभक्ति दिखाने के लिए फारसी पढ़ी और अब फारसी में अपनी काव्य-प्रतिभा प्रयुक्त का चमत्कार दिखाने लगे। पिशाच जातियों में इस्लाम फैलने लगा और काश्मीर की १५ फीसदी जनता मुसलमान हो गई। बहुत से काश्मीरी पण्डित भी मुसलमान हो गये। वे अपने नाम के आगे अब भी 'बट' (भट्ट) आदि लगाते हैं। फारसी का इतना प्रभाव बढ़ा कि काश्मीरी भाषा का खतोखयाल (नक्शा-स्वरूप) ही बदल गया। फारसी के हज्जारो मुहावरे, कहावते, शब्द आदि काश्मीरी भाषा में घुल-मिल गये। परन्तु फिर भी काश्मीरी भाषा की गठन, उसका व्याकरण ज्यो-का-त्यो बना रहा। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तक फारसी का प्रभुत्व रहा, जिसका परिणाम यह हुआ कि आज की काश्मीरी फारसी प्रधान भाषा है। काश्मीर के तीन-चार फीसदी ब्राह्मणो-हिन्दुओं की भाषा में फारसी के उतने शब्द नहीं होते, परन्तु फिर भी संस्कृत की अपेक्षा अधिक होते हैं।

काश्मीरी का साहित्य

ब्राह्मणों के शासनकाल में काश्मीरी भाषा के लोक-साहित्य की क्या अवस्था थी, इसका अभी कोई प्रामाणिक सूत्र नहीं मिला। १४वीं सदी से पूर्व का लोक-काव्य और लोक-कथा-साहित्य काश्मीरी की श्रुति-परम्परा भी सुरक्षित नहीं रख पायी। मुल्तान जैनुलआबदीन (१४१७-६५ ई०) के राज्यकाल के किसी अज्ञात कवि की लिखी एक कविता 'वाणसुरवध' मिलती है, जिसे काश्मीरी की प्रथम कविता कहा जाता है। सूफ़ी कवि लल्लेश्वरी (या लल्लादे) कदाचित् काश्मीरी की प्रथम कवि हैं। वे एक सन्त कवि थीं, दिगम्बर अवस्था में घूमती थीं और अपने गीत सुनाती फिरती थीं। कबीर के समान ही उन्हें हिन्दू और मुसलमान दोनों ही पूजते हैं। 'उनके काव्य में शिव-भक्ति की प्रधानता है। लल्लेश्वरी का काल चौदहवीं सदी बताया जाता है। उनके सम्बन्ध में अनेको किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं, और आज भी उनकी यथेष्ट मान्यता है। लल्लेश्वरी के समकालीन ही शायद शेख नूरदीन वली (सूफ़ी सन्त) और सोम पण्डित थे। उनकी रचनाएँ भी मिलती हैं। लल्लेश्वरी के सैकड़ों पदों की एक पाण्डुलिपि 'लल्ला वाक्याणि' संस्कृत शीर्षक के अन्तर्गत तैयार की गई। इस बीच काश्मीर में स्त्रियो ने अधिकतर काव्य-रचना की, पुरुष दरबारों में फारसी बोलते थे और प्रथानसार काश्मीरी को हेय दृष्टि से देखते थे। काश्मीर की एक मल्का हब्बाखातून भी काश्मीरी की प्रसिद्ध कवि थी। अकबर ने जब काश्मीर विजय किया तो हब्बाखातून के पति को कैद कर दिया। वह तब फ़कीर बनकर निकल पड़ी। उसकी अनेक कविताएँ सर्वसाधारण में प्रचलित हैं। हिन्दू राजा सुखजीवन सिन्हा के आठ वर्ष के राजत्व काल (१७८६-९४ ई०) में प्रकाश भट्ट ने रामावतारचरित की रचना की। ये रचनाएँ शुद्ध काश्मीरी में हैं और श्रेष्ठ काव्य में परिगणित की जाती हैं।

इन ग्रन्थों में कतिपय ऐसी पौराणिक कथाएँ हैं जिनका उल्लेख राम-काव्य की परम्परा में अन्यत्र कहीं नहीं मिलता। मार्तण्ड के पण्डित परमानन्द (१६वीं शताब्दी) ने राधा स्वयंवर और सुदामा-चरित की रचना करके कृष्ण-काव्य की परम्परा का काश्मीरी भाषा में सूत्रपात किया। राधास्वयंवर काश्मीरी का उच्चकोटि का काव्य है। प्रकाश भट्ट और परमानन्द के काव्य हिन्दुओं की काश्मीरी के काव्य हैं, अर्थात् सस्कृत-मिश्रित। फिर भी इन दोनों कवियों ने विशुद्ध काश्मीरी को ही अपना आदर्श रखा था। कृष्ण राजदान ने जो 'शिव-लग्न' लिखी, वह अत्यन्त सस्कृतनिष्ठ काश्मीरी में थी। इस प्रकार हिन्दुओं की काश्मीरी में अनेक काव्य-ग्रन्थ रचे गये हैं। परन्तु जिस व्यक्ति ने आज से सौ वर्ष पहले आधुनिक काश्मीरी काव्य की परम्परा का सूत्रपात किया, उसका नाम महमूद गामी है। उसने मुसलमानी काश्मीरी में फारसी की तर्ज़ पर 'यूसुफ-जुलेखा', 'लैला-मजनू' और 'खोसरा की शीरी' नाम की रचनाएँ कीं। महमूदगामी बहुत बड़े कवि थे परन्तु चूँकि उन्होंने शुद्ध काश्मीरी में लिखा था इस कारण लोगो ने उनका आदर नहीं किया। ऊँचे वर्गों से उन्हें निरादर और उपेक्षा ही मिली। उनके पश्चात् सैकड़ों कवियों ने काश्मीरी में लिखना प्रारम्भ किया। परन्तु बाद के कवियों ने इस डर से कि लोग उनकी नज़्मों को अनपढ़ों की नज़्म कहकर उनका तिरस्कार न करे, उन्होंने फारसी के शब्दों का बहुलता से प्रयोग करना शुरू कर दिया। फल यह हुआ कि काश्मीरी की शायरी में 'काश्मीरी' के तो नाम-मात्र को दो-चार शब्द ही होते थे, बाकी फारसी के होते थे। केवल क्रिया-पद, सम्बन्ध-कारक आदि काश्मीरी के रहते थे (जैसे हिन्दी अथवा उर्दू की अनेक कविताएँ सस्कृत अथवा फारसीमय होती हैं)। फिर भी संफुद्दीन का 'वर्णिक-उज्ज' और सुनीति पंडित का 'निसाब' आदि इस दौर के अच्छे काव्य-ग्रन्थ हैं।

सिरामपुर के ईसाई पादरियो ने इञ्जील का अनुवाद १८२१ ई० में शारदा लिपि में प्रकाशित किया था, परन्तु जब वह प्रचलित न हो सका तो फिर उसे फारसी लिपि में प्रकाशित कराया। पण्डित ईश्वरकान्त ने १८७६ ई० में संस्कृत भाषा में काश्मीरी का व्याकरण 'काश्मीर शब्दामृत' के नाम से सकलित किया। बाद में ग्रियर्सन ने इसका सम्पादन करके १८९३ ई० में 'राॅयल एशियाटिक जरनल' द्वारा प्रकाशित कराया। ग्रियर्सन ने काश्मीरी-अंग्रेज़ी शब्दकोष भी तैयार किया। काश्मीरी में एक प्राचीन भाषा की तरह लोक-कथाओं और कहावतों का प्राचुर्य है। हमारे यहाँ के चारण-भाटों की तरह वहाँ 'राबीस' होते हैं जिनका पेशा ही यह होता है कि वे लोक-कथाएँ सुनाते फिरते हैं। जे० हिन्टन नोले का (Rev J. Hinton Knowles), जिन्होंने १८९३ ई० में काश्मीर की लोक-कथाओं का संग्रह किया था, कथन है कि एक ही कथा को कई वर्ष पश्चात् सुनने पर भी कहीं एक शब्द का हेर-

फेर नहीं मिलता। उनका वर्णन इतना शुद्ध होता है कि सुनकर आश्चर्य-चकित रह जाना पड़ता है।

इधर काश्मीरी जनता में जो थोड़ी-बहुत चेतना जगी है उसके फल-स्वरूप काश्मीरी साहित्य के इतिहास लिखे जाने लगे हैं। प्रो० कौल और प्रो० पृथ्वीनाथ 'पुष्प' आदि काश्मीरी काव्य साहित्य और मुहावरों-कहावतों आदि के गम्भीर अध्ययन प्रस्तुत करने के लिए खोज-बीन कर रहे हैं।

इस समय काश्मीरी के तीन कवि प्रमुख हैं, महजूर, आजाद और मिर्जा गुलाम हुसैन बेग। इस निबन्ध में मैं कवि महजूर का ही उल्लेख करूँगा, क्योंकि काश्मीरी साहित्य में उनका वही स्थान है जो हिन्दी में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का है। आजाद और मिर्जा बेग के लिए महजूर प्रेरक शक्ति और पथ-प्रदर्शक रहे हैं।

कवि महजूर

गुलाम मुहम्मद महजूर काश्मीरी अत्यन्त सरल प्रकृति के, विनयशील, गम्भीर पर विनोदप्रिय व्यक्ति हैं। ओसत कद, गोरा रंग, छोटी पंनी आँखें, कटी-छटी मूँछें, अधपके बाल हँसमुख चेहरा—इस सीधे-सादे व्यक्ति का केवल इतना ही वैशिष्ट्य है। अपने ऐतिहासिक महत्त्व के अहङ्कार का बोझ वे सिर पर लादकर नहीं फिरते। जब वे प्रथम बार मुझ से मिलने आये तो चन्द मिनटों में ही घनिष्ठ हो गये। मेरे प्रश्नों का उत्तर देते समय जब मुहम्मद गामी के पदचात काश्मीरी कविता में फारसी शब्द के बहुल प्रयोग का प्रसंग आया तो वे सरल भाव से कह गये, “इस सैलाब को रोकने के लिए कुदरत ने मुझ को पैदा किया।” स्वर में दम्भ का लेश न था, बल्कि मुख पर विनम्रता कुछ और प्रकट हो आई थी। इस वक्तव्य में आत्म-दलावा न थी, केवल सत्य कथन था। इसके बाद हम लोग कई बार मिले। उन्होंने अपनी कविताएँ सुनाईं और उर्दू में उसका अनुवाद करके बताया। एक बार मैं उन्हें श्री सत्यवती मल्लिक के यहाँ ले गया; भदन्त आनन्द कौसल्यायन भी थे और हम लोगों ने कवि महजूर से कई कविताएँ और लल्लेश्वरी और हब्बाख़ातून के विषय में प्रचलित किंवदन्तियाँ सुनीं। एक दिन प्रो० पृथ्वीनाथ 'पुष्प' के यहाँ कवि महजूर की सहायता से पुष्प जी और उर्दू के कहानी लेखक परदेशी जी ने मेरे लिए उनकी कई कविताओं का हिन्दी में अनुवाद किया। इस प्रकार मुझे कवि महजूर को काफी निकट से देखने-जानने का अवसर मिला। निश्चय ही उनकी सरलता से मैं प्रभावित हुआ।

श्रीनगर से २०-२२ मील पर अबन्तीपुर के पास पुलवामा तहसील के मित्रो गाम (मित्र ग्राम का फारसी रूप) में १८८७ ई० में महजूर का जन्म हुआ। उनके पिता और पूर्वज पीर वगं के थे, थोड़ी जमीन भी थी। प्रारम्भिक शिक्षा घर पर ही हुई। उसके बाद श्रीनगर में अरबी, फारसी और उर्दू पढ़ी। उनके उस्ताद अली गनाई

‘आशिक’ स्वयं शायर थे। फारसी और काश्मीरी में शायरी करते थे। एक दिन उन्होंने बातों ही बातों में भविष्यवाणी की कि यह लडका शायर होगा। शिक्षा प्राप्त करके जब मजहूर घर वापस लौटे तो माँ-बाप ने परम्परागत पीरी-मुरीदी का पेशा संभालने का आग्रह किया, परन्तु मजहूर को किसी भी रूप में अन्य के आगे हाथ फेलाने से घृणा हो चुकी थी। वाल्देन को अपने बेटे की स्वतन्त्र प्रकृति पसन्द न आई और मजहूर को कच्ची उम्र में ही घर छोड़कर भाग निकलना पड़ा। १६-१७ वर्ष की आयु थी। व्यवसाय की टोह में इधर-उधर भटककर वे १९०५ ई० में लाहौर पहुँचे। फिर अमृतसर जाकर खुशनवीसी सीखी। इन्हीं दिनों वे पंजाब के बड़े-बड़े शायरों से मिले, क्योंकि कविता के प्रति उनका बचपन से ही अनुराग था। उस वर्ष उर्दू-फारसी के महाकवि हजरत शिबली अमृतसर आये। मजहूर उन दिनों फारसी में शेर कहते थे। एक मित्र के साथ हजरत शिबली से मिलने गये और उनको अपनी शेर सुनाई। चन्द शेर सुनने के बाद शिबली ने पूछा, ‘आपने क्या तखल्लुस रखा है?’ उन्होंने उत्तर दिया, ‘मजहूर’ (दूर पड़ा हुआ)। शिबली ने पूछा, ‘आप किस से दूर पड़े हुए हैं?’ मजहूर ने कहा, ‘अपने मादर-ए-वतन से।’ शिबली ने इनकी शेर पसन्द कीं और अपने पास बैठे अन्य मित्रों से कहा, ‘यह अपने वक्त के अच्छे शायर होंगे।’

सन् १९०७ में मजहूर श्रीनगर वापस लौट गये। उस समय चौधरी खुशी मुहम्मद ‘नाजिर’ मुहम्मिद बन्दोबस्त (Settlement Officer) थे। वे स्वयं कवि थे। मजहूर को नौकरी की तलाश थी, अतः उन्होंने चौधरी साहब के पास नरम में लिखकर एक दरखास्त पेश की। चौधरी साहब ने तरुण कवि की प्रतिभा पर मुग्ध होकर उन्हें अपने साथ रख लिया और लद्दाख़ (लासाकी सरहद पर) ले गये और बाद को उन्हें पटवारी के पद पर नियुक्त कर दिया। वेतन था आठ रुपये मासिक। तब से बाह्य जीवन-घटना-प्रधान न रहा। केवल बन्दोबस्त से तब्दील करके माल के महकमे में कर दिये गये, पर रहे पटवारी ही। जब पहली बार मुक्त से भेंट हुई, उस समय मजहूर बडगाम के पटवारी थे। जब अन्तिम बार मिले तब उन्हें पेंशन मिल चुकी थी और इससे उन्हें आन्तरिक खुशी हो रही थी कि अब निर्द्वन्द्व होकर काव्य-साधना में सलग्न हो सकेंगे। अपनी नौकरी के अन्तिम दिनों में वे २०) रुपये माहवार की मोटी तनख्वाह पाने लगे थे। ३८ वर्ष की नौकरी में काश्मीर सरकार ने अपने देश के सर्वश्रेष्ठ कवि का ढाई गुना वेतन बढ़ाकर यथेष्ट सत्कार-सम्मान कर दिया था। काश्मीर एक देशी रियासत है, वहाँ तक जनतन्त्र की आवाज बेर से पहुँचती है। सन् १९२८-२९ की बात है, कवि मजहूर के शायरी की दुनिया के मित्र पंजाब के नगरों में रहते थे। उनसे मजहूर का पत्र-व्यवहार होता था। रियासत की खुफिया पुलिस को सन्देश हुआ कि मजहूर ब्रिटिश, इण्डिया के नेताओं से पत्र-व्यवहार

करता है और उनके विचार काश्मीर में फैलाता है, नहीं तो उसकी कविताएँ इतनी लोक-प्रिय क्यों होती हैं। अतः जाँच-पड़ताल की सुविधा के लिए महजूर को मुजफ्फराबाद जिले में श्रीनगर से १५० मील की दूरी पर काश्मीर घाटी से बाहर भेज दिया गया। जब कोई अपराध सिद्ध न किया जा सका तो पुनः काश्मीर वापस बुला लिये गये। काश्मीर राज्य की सीमा से महजूर केवल एक बार ही बाहर गये हैं, वह भी पंजाब तक। बाक्की, नौकरी के सिलसिले में काश्मीर की घाटी में ही घूमते रहे हैं।

पंजाब से सन् १९०७ में वापस आकर उन्होंने देहात में ही शादी की, पर थोड़े दिनों बाद श्रीनगर में घर बना लिया। टंकी कदल के पास उनका एक छोटा-सा मकान है और सिल्क फैक्टरी के पास थोड़ी-सी जमीन भी। उनके अकेले पुत्र मुहम्मद अमीन ने अंग्रेजी मैट्रिक तक पढ़ा है। अवस्था लगभग २५-२६ वर्ष है। मुहम्मद अमीन को भी साहित्य और विशेषकर इतिहास से अनुराग है। इस समय वे काश्मीरी की तारीखी रिसर्च का काम कर रहे हैं। उन्हें हिन्दी और थोड़ी संस्कृत भी आती है। उन्होंने काश्मीर के सिक्को का सन् वार सग्रह किया है और प्राचीन मकानों, खण्डहरो और क़ब्रों पर खुदे तकबो की नक़लें तैयार की हैं।

महजूर ने फ़ारसी कविता से प्रारम्भ किया, इसका उल्लेख पहले किया जा चुका है। फ़ारसी में उनकी पचास-साठ नज़्में हैं जो अखबारों में प्रकाशित हुई थीं, पर पुस्तक-रूप में नहीं छपीं। फ़ारसी के साथ-साथ उन्होंने उर्दू में भी काव्य-रचना शुरू की और सन् १९२० तक उर्दू में लिखते रहे। इसके पश्चात् उन्होंने काश्मीरी में लिखना प्रारम्भ किया। पटवारी की हैसियत से देहात की जनता से उनका नित्य-प्रति का सम्पर्क रहता था। यह अपठ जनता उनकी फारसी और उर्दू की शायरी को समझ नहीं पाती थी। जिनके बीच में वे रहते थे उनके लिए इनके काव्य-कौशल का कोई मूल्य न था। अतः काव्य के आकाश-महल से उन्हें अपने वतन की जमीन पर उतरना पड़ा। मैंने जब महजूर से पूछा कि आपने उर्दू छोड़कर काश्मीरी भाषा में काव्य-रचना क्यों प्रारम्भ की तो उन्होंने निस्सकोच उत्तर दिया, 'उस वक्त कौमी जहूनियत मेरे अन्दर पुख्ता शक्ल अस्तित्वार कर चुकी थी। मैंने अपनी मादरी ज़बान को बेकसी की हालत में पड़ा हुआ देखा। मेरे जमीर ने मुझे मलामत की कि मैं अपनी मादरी ज़बान को छोड़कर ग़ैर ज़बानों की खिदमत करूँ। और मुझे गुज़िस्ता तारीखी वाक़यात ने यह बतला दिया कि मौजूदा पसमन्दा काश्मीरी ज़बान ने आज से सदहा साल पेशतर बड़े-बड़े अहले कमाल पेश किये। मगर आज इस ज़बान से न सिर्फ़ ग़ैरों को नफ़रत बल्कि खुद अहले काश्मीर इससे नफरत करते हैं। और मैंने अहद किया कि मैं अपनी मादरी ज़बान की ही खिदमत करूँगा और इसे फिर ज़िन्दा ज़बान बना दूँगा। मैंने काश्मीर के गुज़िस्ता शायर रसूल

मीर और हब्बाखातून मल्का काश्मीर की तर्ज पर गजलें लिखनी शुरू कीं और मने देखा कि थोड़े ही दिनों में मेरी गजलें मकबूले आम हो गईं ।'

इसमें सन्देह नहीं कि महजूर काश्मीरी जनता के कवि हैं और हब्बाखातून और लल्लेश्वरी के ही समान लोकप्रिय हैं । देवेन्द्र सत्यार्थी ने सन् १९३४ के लगभग 'मॉडर्न रिव्यू' (Modern Review) में महजूर के विषय में पहले-पहल लिखा । इसके पश्चात् बलराज साहनी ने अंग्रेजी की विश्वभारती पत्रिका (नवम्बर १९३५-जनवरी १९३६) में महजूर का एक रेखाचित्र लिखा, जिसमें कवि की लोक-प्रियता पर आश्चर्य प्रकट करते हुए उन्होंने कहा—

“यदि महजूर आज एक कविता लिखते हैं, तब वह एक पखवारे के अन्दर ही सर्वसाधारण की ज़बान पर होती है । बालक स्कूल जाते हुए, युवतियाँ धान कूटते हुए, माझी डोंगा खेंते हुए, मजदूर अपने अविराम श्रम में लगे हुए—सब-के-सब उस कविता को गाने लगते हैं । एक अशिक्षित देश में, जहाँ ऐसी चीज़ों को छपाकर यदि बेचा जाय तो दस प्रतियों से अधिक न बिकें, उनकी कविता को विस्तारित करने की इस विधि को एक करिश्मा ही कह सकते हैं ।”

इतनी लोक-प्रियता होने पर भी श्रीनगर के अभिजात वर्ग ने महजूर के काव्य को कोई महत्त्व नहीं दिया । एक प्रकार से जिसे काश्मीर की सुदूर अज्ञात घाटियों तक का एक-एक बालक जानता था, उससे फारसी और संस्कृत का विज्ञ-समाज एकदम अपरिचित था । काश्मीरी इतिहास के विद्वान् और श्रीनगर म्युनिसिपल बोर्ड के भूतपूर्व चेयरमैन पण्डित आनन्द कोल बामजई ने महजूर की प्रथम कविता पोशे मति जगानो (ऐ मेरे फूल-मस्त प्रियतम) का अंग्रेजी में अनुवाद किया और वह अनुवाद अंग्रेजी की 'विश्वभारती' पत्रिका में छपा । रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने उसकी प्रशंसा करते हुए महजूर को लिखा कि मैंने आपकी कविता देखी । मेरे विचार और आपके विचार मिलते-जुलते हैं । यदि आप अंग्रेजी या बँगला जानते होते तो मैं सन्देह करता कि आपने मेरे विचार ले लिये हैं । मैं आपकी कविता से बहुत प्रसन्न हूँ । और जब महजूर की एक दूसरी नज़म 'गोसकूर' (किसान-कन्या) का अनुवाद पढ़कर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने लिखा कि 'महजूर काश्मीर का वर्डस्वर्थ हैं' तब काश्मीर के भद्र-समाज के कानों में भी उनके नाम की भनक पड़ी और श्रीनगर के एक कवि-सम्मेलन में महजूर को प्रथम बार निमंत्रित किया गया । वहाँ उन्होंने विनयपूर्वक कहा कि बँगला के टैगोर की यह महानता है कि उन्होंने एक शब्द कहकर मेरे बतन के लोगो को मेरे अस्तित्व का भान करा दिया ।

महजूर ने अपनी काश्मीरी रचनाओं के दस-बारह भाग 'कलामे महजूर' के नाम से फ़ारसी और देवनागरी-दोनों लिपियों में प्रकाशित किये हैं । उन्होंने उर्दू में

प्रारम्भ से लेकर अब तक के कवियों का इतिहास 'तवारीखे शुअराए काश्मीर' भी लिखा है। यह ग्रन्थ लगभग ३,००० पृष्ठों का है, आठ सौ वर्षों का इतिहास है। सभी हिन्दू-मुस्लिम कवियों की जीवनी, उनका कलाम, उन पर तनकीद आदि इसमें दी गई है। डा० इकबाल ने भी इसके कई भाग देखे थे। अभी तक यह ग्रन्थ अप्रकाशित पड़ा है। महजूर ने ही काश्मीरी-भाषा में 'गाश' (रोशनी) नाम से सब से पहला अखबार निकाला जो एक साल तक चला। उसकी १,५०० प्रतियाँ छपनी थीं, परन्तु कागज के अभाव से उसे बन्द करना पड़ा।

महजूर की कविता के कलागत सौन्दर्य के विषय में कोई निश्चित मत प्रकट करना मेरे लिए अनधिकार चेष्टा होगी। कविता का सफल अनुवाद संभव नहीं होता, कम-से-कम मूल भाषा की शब्द-ध्वनि, पद-विन्यास, लय-संगीत से जो रस-सृष्टि होती है और उससे काव्यार्थ को एक नैसर्गिक आभा और व्याप्ति मिल जाती है—अनुवाद में वे सूक्ष्म प्रभाव अक्षुण्ण नहीं रखे जा सकते। केवल काव्य की वस्तु ही ग्राह्य हो पाती है और चित्र-कल्पनाओं का थोड़ा-सा अनुवाद मिल जाता है। अतः उसका संविधायक दृष्टि से ही विवेचन किया जा सकता है। मैंने मूल में भी महजूर, आज़ाद और मिर्ज़ाबिंग की कविताएँ सुनी हैं और उनसे इनका अनुमान तो अवश्य लगाया है कि इन तीनों कवियों ने मधुर संगीत की सृष्टि की है, उनके शब्द कोमल काव्योचित-ध्वनि के हैं। काश्मीरी भाषा-साहित्य के मर्मज्ञों का कथन है कि महजूर की अपेक्षा उनके शिष्य आज़ाद की कविताओं में अधिक परिमार्जन है। उनमें काव्य-सौष्ठव भी अधिक है और विचार-वस्तु तो कहीं ज्यादा पुष्ट-सचेतन, अधुनिक और क्रान्तिकारी है। महजूर पुराने ढर्रे के उस्ताद हैं, उनकी शायरी प्रधानतः प्रेम और रोमांस की शायरी है। वे ग़ज़ल-गो हैं और 'गुलो बुलबुल' तक ही अपने को सीमित रखते हैं, यद्यपि इधर कुछ राष्ट्रीय कविताएँ भी लिखी लगे हैं, परन्तु यह उनका क्षेत्र नहीं है।

वस्तुतः मैं इस प्रकार की क्षेत्र-सीमाएँ खींचना समीचीन नहीं समझता। अनुवादों से महजूर और आज़ाद के काव्य की आत्मा का जितना कुछ परिचय मैं पा सका हूँ उससे इतना तो निश्चयपूर्वक कह सकता हूँ कि उक्त मत अत्यन्त एकागो और सकीर्ण है। महजूर के काव्य में गहरी स्वातन्त्र्य-भावना है जो उनकी प्रेम और रोमांस की अभिव्यक्ति में भी सर्वत्र व्याप्त है। काश्मीर की जनता अपठ-अशिक्षित, सामाजिक दृष्टि से पिछड़ी और मध्ययुगीन नैतिक भावनाओं और अन्धविश्वासों में आक्राण्ट डूबी है। केवल श्रीनगर, गुलमर्ग, पहलगँव, बारामूला अथवा इतर स्थानों पर ही आधुनिक सभ्यता-संस्कृति के साधन-उपकरण उसे देखने-सुनने को मिलते हैं। कबीर और रवीन्द्रनाथ के विभिन्न युग काश्मीर में समकालीन अस्तित्व रखते हैं। और

एक-दूसरे के पड़ोसी है। यह अभिसन्धि किसी भी कवि या लेखक में विभ्रम उत्पन्न करने के लिए पर्याप्त है। कवि तीन दृष्टियों से इस वैषम्य को अपनी चेतना में ग्रहण कर सकता है और उससे तीन प्रकार की काव्य-परम्पराओं का सूत्रपात हो सकता है। ऐसा हुआ भी है। उदाहरण के लिए मिर्जा बंग एक राजमन्त्री के भाई हैं, सुशिक्षित और साधन-सम्पन्न व्यक्ति हैं। उस अभिजात वर्ग में पले हैं जो अवकाशभोगी हैं, जिसे सैर-सपाटे, आमोद-प्रमोद, नाच-रङ्ग, ऐश-आराम की सुविधाएँ प्राप्त हैं। उनकी दृष्टि में श्रीनगर की आधुनिकता काश्मीरी-जीवन का वस्तु-सत्य है, और सब हेच और निकृष्ट है। अतः उनकी कविता दुर्बोध और जटिल होती है, चित्र-कल्पनाएँ बुरी, भाव-संकेत अव्यक्त, विषय-वस्तु नगण्य पर अभिव्यञ्जना अत्यन्त आधुनिक और वैचित्र्यपूर्ण होती है। मोमबत्ती की लौ की पीली ज्योति, गुलेलाला की लालिमा, बिजली की चमक आदि ऐसी अमूर्त-भाव-वस्तु को चित्रांकित करने के लिए वे छन्दों में नये-नये प्रयोग करते हैं और अब मुक्त छन्द में भी रचना करने लगे हैं। एक शब्द में आधुनिक जीवन की उत्तेजना, व्यर्थता और नूतन-प्रियता इन कविताओं में प्रतिबिम्बित हैं। यही उनका गुण और वैशिष्ट्य है। वे जिस सौन्दर्य की सृष्टि करती हैं, वह अभिनव परन्तु अमूर्त है, और अत्यन्त सीमित वर्ग का ही राग-रञ्जन कर पाता है।

इसके विपरीत कवि आजाद अपनी रचनाओं द्वारा एक दूसरे प्रकार के सौन्दर्य की सृष्टि करते हैं। आजाद एक स्कूल के मास्टर हैं, यद्यपि स्वयं गरीब हैं, पर शिक्षा-विभाग में होने के कारण साधारण पढ़े-लिखे के बीच में उन्हें रहना पड़ा है। यह वर्ग नौकरीपेशा है और अपनी स्थिति से संतुष्ट नहीं है। नयी जाग्रति भी उसमें फैल चुकी है। कम-से-कम आजाद जैसे सवेदनशील व्यक्ति तो अपने जीवन की बिडम्बना के कारणों से अवगत हो चुके हैं। उनकी दृष्टि में इस निम्न मध्यम वर्ग की आधुनिक वर्ग-चेतना ही काश्मीर के जन-जन की चेतना है। यही काश्मीरी जीवन का वस्तु-सत्य है। अतः उनकी कविता में उर्दू के कवि मजाज और अलीसरदार जाफरी की-सी तीव्र मध्यमवर्गी, क्रान्ति-भावना है। वे अपनी कविताओं में काश्मीर के भिखमगो, बवाबाऊ की तलाश में बीमार बच्चे को गोद में लेकर निकली गरीब औरत आदि के अभिशप्त जीवन के चित्र देते हैं। इन मूक प्राणियों में वे अपनी क्रान्ति-चेतना प्रक्षेपित करके उनको बाचाल बना देते हैं और फिर ये अभिशप्त प्राणी वर्ग-सत्यो, वर्ग नैतिकता पर इतने सहज भाव से तोखे कटाक्ष करते चलते हैं, मानो फटे-पुराने चिथड़े लपेटे किसी भासिक आघात से भाववेश में भरा कार्ल मार्क्स सड़क पर अपने उद्गार व्यक्त करता फिर रहा हो। आजाद का 'भरना' भी इन वर्ग-सत्यो की मीमांसा करता हुआ आगे बढ़ता है और ऊँच-नीच, सैंड-मुंडेर को देखकर गुस्से से पागल हो उठता है और

समानता की खोज में निरन्तर जी-तोड़ गति से बढ़ता जाता है। ये कविताएँ निम्न मध्यम वर्ग के शिक्षित समुदाय की मुक्ति-कामना को जगाती हैं और काश्मीर की दीनहीन जनता के प्रति व्यापक बौद्धिक सहायता की अभिव्यक्ति करती हैं। उनमें काव्य-तत्त्व चाहे कम हो, परन्तु उनमें इस समुदाय के निर्व्यक्त भाव व्यक्त हो उठे हैं, उसकी चेतना को वाणी और प्रसार मिला है। आज़ाद की कविता की यही शक्ति है। वह आधुनिक और प्रगतिवादी है, परन्तु काश्मीर की ६० फीसदी अशिक्षित अचेतन जनता के राग-तन्त्र इससे भङ्ग नहीं हो पाते; क्योंकि उसकी नयी उपमाएँ, नये रूपक, नये भाव-सकेत उनके लिए अगम्य हैं। यही कारण है कि जनता की श्रुति-परम्परा आज़ाद की प्रत्येक कविता को ग्रहण नहीं कर पाती। फिर भी मिर्जा बेग की अपेक्षा आज़ाद अधिक लोक-प्रिय है। उनकी कई नज़में जनसाधारण में प्रचलित हो गयी हैं।

महजूर की कला इन दोनों कवियों से भिन्न है। उनका अधिकांश जीवन किसानों के बीच गुज़रा है। वे काश्मीर के बनों और घाटियों में घूमे हैं। इन लोगों के हर्षोल्लास, वेदना-व्यथा, आशा-निराशा का उन्होंने निकट से अनुभव किया है, उनकी सुप्त चेतना में जीवनाकांक्षा, आत्म-विश्वास, मुक्ति-कामना, उन्नति-विकास की आशा के कणों को जीवन की सर्वप्राणी विडम्बनाओं की राख में मुख दबाये पड़ा पाया है। इस वस्तु-सत्य की दृष्टि से ही महजूर ने नगर के आधुनिक जीवन को देखा है और उनमें यह अनुभूति जगी है कि यदि ये रेडियो-सिनेमा, मोटर-सड़कें, नृत्य-संगीत, अख़बार-पुस्तकें काश्मीर के सर्वजनो को सुलभ हो जायें तो काश्मीर की जनता की जातीय प्रतिभा समूचे पूरब को बेदार कर सकती है। उसे बुलबुल के मज़हब का संदेश दे सकती है। परन्तु सामाजिक-राजनीतिक प्रतिबन्धों और वर्जनाओं में जकड़ी-डूबी जनता बिना आज़ाद हुए अपनी प्रतिभा का विकास कैसे कर सकती है, कैसे आधुनिक बन सकती है, यह प्रश्न उनके सम्मुख बारबार उठा और महजूर ने इस जनता को पहले बेदार करने के लिए उसकी वर्तमान भाव-चेतना को ही अपनी कविता का माध्यम और वाहक बनाया है। इस भाव-चेतना को वे कुरेदते हैं; मुक्ति कामना के अनेक कण अग्निस्फुल्लिंग से चमक उठते हैं और पास के बुझे सुप्त कणों में ज्योति जगा देते हैं। और महजूर एक कुशल कलाकार की अँगुलियों से इन उद्भासित कणों को सँजोकर भावी जीवन की नयी-नयी भव्य आकृतियाँ बनाते जाते हैं। जनता के लिए उस में कुछ अप्राप्त नहीं रहता, उसके अपने सूकभाव मुखर हो उठते हैं और उसकी श्रुति-परम्परा में नये जीवन की कल्पनाओं के ये गीत परम्परागत गीतों के साथ स्थान ले लेते हैं। महजूर अपनी कविता में नये भाव-सौन्दर्य की सृष्टि के लिए अधिकतर उन्हीं उप-माओं और उपमानों, रूपकों और पौराणिक कथाओं, कवि प्रसिद्धियों और कल्पना-चित्रों

का प्रयोग करते हैं जो श्रुति-परम्परा और अनुभव के द्वारा अपठ अशिक्षित जनता के मानस में गाह्य हो चुकी है, उसकी चेतना का सस्कार बन चुकी है; अतः उसके मन में तुरन्त रस की सृष्टि करती है।

महजूर की कविता लाक्षणिक होती है। वे हमेशा एक नया बाग़ लगाने की बात करते हैं जिसमें बुलबुल को ताजदारी हासिल हो, उसी के मजहब की पैरवी हो, जहाँ गुलाला सिपन्द लगाते हो, मसववत शबनम की शराब प्यालियों में उँडेलता हो, सूरजमुखी सोने की अशरफियों के थाल भरती हो; भौरा नरगिस के फूल पर मस्त होकर मँडराता हो, पोशिनूल (वसन्त का मधुर भाषी पक्षी) मीठा सगीत सुनाता हो, कंटीली अरखल की झाड़ी में भी देवदार के पैवन्द लगते हों, बेद चन्दन की तरह आयुष्मान होता हो, जहाँ बाग के गुल्ल-अन्दाजो ने वारिल को मारभ गाया हो या वारिल स्वयं जिस गुलशन में बुलबुल के आधीन रहते हो, शाहबाज ड्योड़ीवानी करते हो, चीले मास खाना छोड़कर परहेज़गार बन गई हो—ऐसा गुलशन जहाँ गुलाला और सदाबहार और श्यामसुन्दरी के फूल अपनी सौन्दर्य छटा और सौरभ बिखेरते हो, सूरज की किरणें पहाड़ की ऊँची चोटियों को जगमगाती हो। महजूर आने वाले काल में काश्मीर को ऐसा ही गुलशन बनाना चाहते हैं। प्रकृति के मुक्ति-उल्लास के ऐसे चित्र जनता के लिए अनुभूत हैं, अतः जब महजूर नये काश्मीर या भावी जीवन की चित्र-कल्पनाओं में इसे पिरो देते हैं तो जनता को यह लाक्षणिक अभिव्यक्ति सहज ही प्राप्य होती है। वह अपने जीवन से उसकी सगति बैठा लेती है कि वास्तविक जीवन में कौन पोशिनूल और बुलबुल है, कौन वारिल और शाहबाज है और नये काश्मीर में पुराने समाज-सम्बन्ध कैसे उलट जायेंगे। महजूर की ग्रीसकूर (किसान-कन्या) देहात के सुदूर प्रदेशों में भी गायी जाती है। कवि ने ग्रीसकूर को सम्बोधित करके कहा है, “ऐ ही-माल सी सुन्दर किसान कन्या, तू धूमो के सब्ज़ाजार पर लगाई तुलसी की तरह है, फटे-पुराने कपड़ों में भी तू ऐसी दिखाई देती है जैसे बादल के फटे हुए टुकड़ों के बीच चाँद नजर आता है। तू गिरि-पथ पर गाती हुई निकलती है, परियाँ तेरे गीत की तारीफ़ करती हैं, तेरे सौन्दर्य में बनावट नहीं है; तू बनो, गिरि-निर्भरो की सैर करती, हँसती हुई बागों के बीच से गुज़रती है; कहीं फूलों ने तेरे कान तो नहीं भर दिये ? खवाजा-जादियाँ तेरा क्या मुकाबला करेंगी ! तू फूलों के साथ उठती-बैठती है, खवाजा-जादियाँ खिड़कियाँ और दरवाजे बन्द करके पड़ी रहती है। तेरी आँखें शर्मो-हया के पानी से भरी हैं, तुझ में श्रैरत और खुदगारी की जलावरी है। फिर भी तेरी पसीने से भीगी भीँहे तलवार का काम करती है और हर देखने वाले का दिल मोह सकती है। लेकिन ऐ शराब की मटकी, देखना तेरे होशोहवाश खराब न हो जायें, दूसरों को देखकर ऐयाशी की ख्वाहिश और आलस्य न पैदा हो जाय,

ऐ खूबसूरत किसान की लड़की, मैंने तुझे एक खेत में बाजू चढ़ाए गूड़ी करते देखा है। तू वहाँ भी लोलरी की तरह लो लो करती हुई गा रही थी, श्रम से तेरी बांहें तो नहीं थक गईं ?” इस एक कविता ने काश्मीर की किसान-कन्याओं में आत्म-गौरव की गरिमा भर दी है, यह अपनी अस्तित्व-चेतना का प्रथम आधार चरण है। वे इसे गाती हैं और अपनी हस्ती का अनुभव उनमें एक मस्ती भर देता है। इतनी व्यापक सहानुभूति से किसी कवि ने इन किसान-कन्याओं के व्यक्तित्व की प्रकृत सौन्दर्य प्रतिमा अंकित नहीं की। महजूर की काशिर जनानु (काश्मीरी औरत) एक दूसरी प्रसिद्ध कविता है। समूची काश्मीर घाटी में औरतें अकेले और मिलकर उसे गाती हैं। उस कविता में उनकी आत्म-वेदना को वाणी मिल गई है। एक काश्मीरी औरत अपनी सखी से कहती है, ‘ऐ सखी, भाग्य की बिडम्बना को क्या करूँ ? मेरे जोबन के देवता को मेरी मुहब्बत नहीं; जोबन के देवता, उस बेपरवाह को मेरी मुहब्बत नहीं।’ और फिर उसकी करुण व्यथा आत्म-कथा में फूट निकलती है। बिना किसी की चाह और खोज के उसने जन्म लिया था, घर में उस दिन उदासी छा गई थी। उस पर तरस खाकर उसे पाला गया, कुदरत ने उसे परवान चढ़ाया, माँ-बाप के हाथों तो साहतियाँ और सदमे ही भेलने पड़े। घर में सिर्फ मा ही उसकी हमदर्द थी और वह यही सीख देती रही कि खाना पकाना सीख और बार्बचिन बन, और इस तरह वह कस्बो-हुनर सीखने से दूर रही। उसमें यौवन आया, इस पूँजी को उसने शर्म के सायबान और सब की फसील के भीतर महफूज रखा। चोरों को पास नहीं फटकने दिया। उसमें मुहब्बत की उमंगें उठने लगीं और वह अपने राजा इन्द्र (कल्पित प्रेमी) के लिए इन्द्र (चरखा) का साज बजाकर मुहब्बत के नगमें गुनगुनाने लगी। लेकिन उसका राजा इन्द्र नहीं आया, किसी पराये के हाथ में वह बलशीस की तरह दे दी गई। घर वालों ने उसकी राय तक न पूछी। यह भी उसने मजूर कर लिया, झगड़ा नहीं किया। फिर भी जोबन के देवता को उसकी मुहब्बत नहीं। क्या वह नहीं जानती कि उसने ही इस फ़ानी सराय को शोभा दी है, उसके ही गर्भ से बली और देवता पैदा हुए हैं। जब उसने क़याम किया तब यह देश बसा। लेकिन हर तरह के दुख-दर्द वह सहती आई है और अब प्रेम को गोद में लिये फिरती है और चाहती है कि महजूर की तरह उसे पुकारे। ‘मेरे जोबन के देवता, तुझे मुझ से प्यार क्यों नहीं ?’ इस कविता में उपालम्भ नहीं है, बल्कि विदग्ध हृदय से निकला गहरा प्रतिवाद और मुक्ति-कामना है। इसमें काश्मीर की नारी प्रथम बार अपने जीवन के वैषम्य के प्रति सचेत हुई है और उसकी गहन व्यथा ने अभिव्यक्ति पाई है। महजूर काश्मीर के प्राकृतिक सौन्दर्य और संगीत की सृष्टि करते हैं पर साथ ही उसमें कला के माध्यम से नये जीवन का सन्देश भी पिरो देते हैं। उनकी कविता में

कबीर और रवीन्द्रनाथ, दोनों का समन्वित रूप हमें मिलता है और काश्मीर की वस्तुस्थिति की विषम अभिसन्धि को छाँटने के लिए यह शैली मुझे आजाद की शैली से अधिक तुष्ट और उपयुक्त लगी। इस से वे नये जीवन की आकांक्षा को जन-जन की स्वानुभूत आकांक्षा बनाने में सफल होते हैं।

महजूर की एक नरम नेशनल-कान्फ्रेन्स ने काश्मीर के राष्ट्रगान के रूप में अपनायी है। उसकी शैली भी यही है। महजूर प्राचीन इतिहास, संस्कृति और काव्य-परम्परा के ज्ञान के साथ अपनी कविता में नयी चेतना, नये दृष्टिकोण का समावेश करते हैं और इससे उनकी कविता में जो क्लासिकल व्यापकत्व, सरलता और माधुर्य आ जाता है वह आजाद अथवा मिर्जा बेग की कविता में दुर्लभ है।

नेशनल-कान्फ्रेन्स ने 'नये काश्मीर' की योजना से काश्मीरी को शिक्षा का माध्यम बनाने का सिद्धान्त स्वीकार किया है। महजूर और आजाद इस स्वप्न को बहुत दिनों से देखते आये हैं। परन्तु इस स्वप्न के प्रतिफलित होने के मार्ग में अभी दुर्गम कठिनाइयाँ हैं। काश्मीरी में गद्य साहित्य नहीं के बराबर है, और इस ओर अभी कोई प्रयत्न भी नहीं हो रहा। लिपि का प्रश्न भी जटिल है। इस सम्बन्ध में वहाँ की परिस्थिति देखकर मेरा यह सुभाव था कि फ़ारसी लिपि में ही आवश्यक सुधार करके, काश्मीरी की विशेष ध्वनियों के लिए नये चिन्ह अथवा अक्षर बनाकर काश्मीरी की लिपि तैयार की जाय और द्वारकाप्रसाद दर, महजूर, प्रो० पुष्प आदि मित्रों ने इस सुभाव के अनुसार कार्य करना भी प्रारम्भ कर दिया है। काश्मीरी-साहित्य की उन्नति के लिए एक अजुमन की ज़रूरत भी वे लोग महसूस करते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि जब जनता के हाथ में वहाँ के शासन की बागडोर आयगी उस समय काश्मीरी अपने यहाँ के राजकाज और साहित्य की भाषा बनेगी, और हिन्दी-उर्दू के भगड़े का कोई मूल्य न रहेगा।

—अक्टूबर १९४५

नयी काश्मीरी कविता

काश्मीर के इतिहास में २२ अक्टूबर, १९४७, दो विरोधी कारणों से स्मरणीय रहेगा। एक तो, उस दिन काश्मीरी जनता और उसकी आजादी की तहरीक पर पाकिस्तान की ओर से बर्बर साम्राज्यी हमला हुआ, जिसकी मिसाल यहाँ के सहस्रों वर्ष पुराने इतिहास में नहीं मिलती, दूसरे, उस दिन आततायियों के विरुद्ध यहाँ की संघर्षशील जनता की एकता और नफरत के बीच काश्मीर के सांस्कृतिक नवजागरण ने एक ऐसा संगठित रूप धारण किया जो अभूतपूर्व था।

यह एक कटु सत्य है कि गुलाम देशों में साम्राज्यवाद का रूप सर्वत्र एक-सा ही होता है। अतः काश्मीरी जनता ने भी उसका कोई दूसरा रूप नहीं देखा। वही अन्याय, दमन, शोषण, उत्पीड़न, फूट-कलह, जहालत, आशंका, दुःख-दैन्य, भूख, महामारी, अकाल—काश्मीरी जनता को भी गुलामी की यह नियामते ही पल्ले पड़ती आईं। शिक्षा-संस्कृति, ज्ञान-विज्ञान के द्वार उसके लिए सदा बन्द ही रहे। उसे भी अपने इतिहास की जीवन्त परम्पराओं और वर्तमान जीवन के विकराल सत्य की चेतना से वंचित रखा गया, और काश्मीरी भाषा और साहित्य को पनपने का कोई अवसर नहीं दिया गया। सदियों से उसके असह्य जीवन में निविड अन्धकार ही छाया रहा।

और यह भी एक सत्य है कि गुलाम देशों में जनता के साम्राज्यवाद-सामन्तवाद-विरोधी राष्ट्रीय संघर्ष के साथ ही साथ सांस्कृतिक नवजागरण का भी सूत्रपात होता है, जो धीरे-धीरे इस निविड अन्धकार को चीरकर जन-जन तक नवचेतना की जीवनदायी किरणें ले जाता है; जनता को अपनी दुर्दशा के कारणों से अवगत कराता है और उसकी ध्वनि पड़ी, अव्यक्त अभिलाषाओं और आकांक्षाओं को मूर्त्त, सचेत अभिव्यक्ति देकर उसे अपनी मुक्ति के संघर्ष-पथ पर अग्रसर होने की प्रेरणा और मनोबल प्रदान करता है। आजादी की तहरीक के समान हा, यह सांस्कृतिक नवजागरण भी दुर्दमनीय होता है, क्योंकि उसके मूल में न्याय और सत्य की सजग मानववादी भावना होती है।

काश्मीर भी इसका अपवाद नहीं रहा, और बीस वर्ष पहले काश्मीरी जनता जब पहली बार संगठित रूप से राष्ट्रीय संघर्ष के मैदान में उतरी तो उसने सांस्कृतिक नवजागरण के अप्रतुल्य कवियों के रूप में 'महजूर' और उनके बाद 'आजाद', 'आरिफ'

और 'नादिर' को अपने ही बीच से उठकर आजादी के ऐसे उत्प्रेरक तराने गाते हुए पाया, जो इस समय तक अनुश्रुत और अकल्पनीय थे। इस सांस्कृतिक नवोन्मेष का सविस्तार विवेचन में 'काश्मीरी भाषा, साहित्य और कवि महजूर' शीर्षक निबन्ध में पाँच वर्ष पहले ही कर चुका हूँ। काश्मीर में सांस्कृतिक नवजागरण का यह प्रथम चरण था, त्वरित और असंगठित, जिसे आक्रमण के आघात ने संगठित होने की सहज प्रेरणा देकर आज एक प्रबल सांस्कृतिक आन्दोलन बना दिया है।

आक्रमण के प्रारंभिक दिनों में ही जब मैं भारतीय लेखकों के डेलीगेशन के साथ यहाँ पहुँचा तो मुझे एक अपूर्व दृश्य देखने को मिला। जैसे यहाँ के जन-जीवन की एकांतिक निश्चितता एक ही आघात से टूट चुकी थी और बन्द चश्मे फूट निकले थे। जनता के उत्साह का वारापार न था। कौम की हिफाजत के लिए देशभक्ति का सागर उमड़ पड़ा था। मजहबोमिल्लत, हिन्दू-मुसलमान और अपने-पराये के भेदभाव की संकीर्ण दीवारें टूट चुकी थीं। ग्राम लोगो की गुप्तगू के अंदाज में निश्छल सौहार्द और बड़प्पन का भाव था और हमलाबरो और देशद्रोहियों के प्रति उतना ही ती मानवीय क्रोध और घृणा का भाव था। लोग साहस और स्वाभिमान से मस्तक ऊँचा करके सगर्व चलते-फिरते थे। इंसान अपने दैनिक जीवन की व्यक्तिगत क्षुद्रताओं और विषमताओं से ऊपर उठकर मानो हिमालय के उत्तुंग शिखरो को अंक में भर लेने के लिए अपनी सुविशाल भुजाएँ फैला रहा हो। उन दिनों हिन्दुस्तान के विषाक्त वातावरण से निकलकर मुझे लगा कि मैं एक ऐसे खुले, व्यापक मैदान में आ गया था जहाँ इंसान-दोस्ती, एकता और भाईचारे की मलय पवन के शीतल भोके मन की सारी कटुता-वेदना, तपन-पीडा को मिटाकर नया जीवन प्रदान कर रहे थे। उत्साह और स्फूर्ति से उद्देलित इस वातावरण में देखा कि यहाँ के कवि, लेखक, अदाकार, फ़नकार और चित्रकार अपना 'कौमी कल्चरल महाज' कायम करके संगठित हो गये हैं। वहाँ नयी श्रोजस्विनी कविताएँ सुनने को मिलीं। काश्मीर में पहली बार राजनीतिक नाटक खेलने की तैयारियाँ होते देखीं। उस समय से एक सहयोगी के रूप में काश्मीर के सांस्कृतिक आन्दोलन के साथ मेरा दिन-रात का सम्पर्क रहा है। इस घनिष्ठ परिचय के आधार पर ही मैंने कौमी कल्चरल काँग्रेस के अधिवेशन में अपनी रिपोर्ट पेश करते हुए कहा कि पिछले तीन वर्षों में काश्मीरी भाषा के कवियों ने जिस कोटि की प्रगतिशील कविता की है उस कोटि की श्रेष्ठ कविता भारत की किसी अन्य भाषा में शायद ही इस बीच हुई हो। यह एक बहुत बड़ा दावा है; कुल पन्द्रह लाख इन्सानों की यह कौम तादाद में बहुत छोटी है, और काश्मीरी भाषा के कवियों की संख्या भी तीस-पैंतीस से ज्यादा नहीं है। लेकिन फिर भी इस दावे में सच्चाई है। इस पर काश्मीरी कवियों को भी स्वाभाविक गर्व है।

निरन्तर के अभाव और कष्ट भेलकर भी, राष्ट्रीय सकट के इन सवातीन वर्षों से काश्मीरी कवि, लेखक, गायक, अदाकार और चित्रकार एक नयी जनवादी संस्कृति का निर्माण करने और उसे आम जनता की सम्पत्ति बनाने के लिए संगठित रूप से जो रचनात्मक कार्य करते आये हैं उसका कुछ अनुमान इस बात से भी लगाया जा सकता है कि प्रारंभ में 'कौमी कल्चरल महाज' और बाद में 'कौमी कल्चरल काँग्रेस' ने इस बीच जो तीस-बत्तीस मुशायरे किये हैं, उन्हें लगभग पचहत्तर हजार लोगों ने सुना है; जो दस-बारह नाटक शहर और देहात के कोने-कोने में घूमकर लगभग डेढ़ सौ बार खेले हैं, उनको ढाई-तीन लाख जनता ने देखा है; और कला-चित्रों की जो आठ-दस नुमायशों की हैं, उनको भी लगभग तीस हजार लोगो ने देखा है !

इन कविताओं, नाटकों, गीतों और चित्रों ने हर जगह जनता को हँसाया और खलाया है। उनमें अपने वर्तमान जीवन की हकीकतों को प्रतिबिम्बित देखकर सघन वेदना से दर्शकों की आँखों को मँने पुरनम होते देखा है; उनके चेहरों को क्रोध और घृणा से तमतमाते देखा है, और भावना के इस ज्वार की थपेड़ों के बीच मँने उनके हृदय की अतल गहराइयों में एक नये सत्य को जन्म लेते देखा है, जिसका स्पन्दन अनुभव करके आशा और सकल्प से उनकी आँखें चमक उठी हैं और मुर्झाये चेहरे खिलकर कान्तिमान हो गये हैं। यह जीवन और मनुष्य का सत्य है। मनुष्य के अन्दर निहित उसकी युगान्तरकारी महान् शक्ति की चेतना का सत्य है; यह देश-देश की शोषित, निपीड़ित श्रमजीवी जनता की आजादी, परस्पर दोस्ती और एकता की भावना का सत्य है; यह गुलामी, अन्याय, शोषण और जंग के विरुद्ध अहिराम संघर्ष जारी रखने की आवश्यकता का सत्य है; और यह काश्मीर के हर इन्सान के लिए समान-साधन-सुविधा से सम्पन्न एक भरपूर, आजाद, सुसंस्कृत, सुखमय जीवन की प्राप्ति के लिए वर्तमान सामंती पूँजीवादी समाज-व्यवस्था को मिटा कर 'नया काश्मीर' की तामीर के दृढ़ सकल्प का सत्य है। इसी सत्य के बीज यहाँ के कवि, लेखक और कलाकार जन-जन के हृदयों में बोते आये हैं, और उनमें अपने दोस्त और दुश्मन की सही पहचान करने वाले विवेक को जगाते आये हैं ताकि मौक़ा पाकर दुश्मन काश्मीर को एक दूसरा कोरिया बनाकर उनके ऊपर एक नया जेनरल मेकार्थर न ला दे और इस सुन्दर देश को तबाह और बर्बाद करके वीरान श्मशान न बना डाले। यही सत्य है जिसको कुचलने के लिए साम्राज्यी तीन वर्ष से काश्मीर का घेरा डालकर घात लगाये बैठे हैं, और भूठे प्रचार, धमकियों और साजिशों से जिसके पौधों को उखाड़ फेककर जनता के हृदय में फूट-कलह, निराशा, भय, साम्प्रदायिक द्वेष, जातीय वैमनस्य, अन्धविश्वास, भाग्यवाद जैसी मानव-द्रोही विषैली 'बिच्छू बूटियों' के बीज छितराते आये हैं। सत्य और असत्य, आजादी और

गुलामी की शक्तियों के इस संघर्ष में काश्मीरी कवि और कलाकार इस बीच एक क्षण के लिए भी चैन से नहीं बैठ सके हैं ।

इस व्यापक पृष्ठभूमि को सामने रखकर ही महजूर, आरिफ़ नादिम, आसी, रोशन, आरिज, अम्बरदार, बर्क, राही, जार, महेन्द्र, बहार आदि काश्मीरी कवियों की कृतियों का परिचय प्राप्त करना अर्थ रखता है, अन्यथा नहीं, क्योंकि उन्होंने जन-जीवन से एकात्म होकर जनता के लिए ही लिखा है, न कि 'स्वान्तः सुखाय' और आत्म-विलास के लिए । और यद्यपि इनमें से हरेक की रचनाओं का अपना व्यक्तिगत वैशिष्ट्य है, परन्तु उनकी भावना व्यक्तिवादी नहीं है । वस्तुतः उनके भाव-विचार-वस्तु सच्चे अर्थों में सामूहिक और जनवादी है ।

'महजूर' एक सिद्धि-प्राप्त कवि है, उस्ताद है और आधुनिक काश्मीरी साहित्य के पितामह है । उनके कलाम में क्लासिकी, सादगी, मिठास और अर्थ गाम्भीर्य है । कुछ पढ़े-लिखे लोगो की दृष्टि में महजूर 'गुलेबुलबुल' के शायर है । यह एक भ्रामक और निराधार आरोप है । वस्तुतः महजूर के लिए काश्मीरी अवाम जैसे उनकी अपनी सन्तान है, जिन्हें वे सदा 'बुलबुल' और 'गुलेलाला' से उपमित करते आये हैं । उनके यहाँ 'बुलबुल' आज़ादी का गायक और 'बागवान' अर्थात् जन-नेता भी है । यह उनकी अपनी काव्य-परम्परा है और उनकी गज़लों को काश्मीरी धुनो में गाने वाले असह्य गायक और श्रोताओं के लिए यह लाक्षणिक पदावली पूरी तरह बोधगम्य है । काश्मीर में 'बुलबुल' किसान-मजदूर की भोपडियों में धौंसला बनाकर बारहो मास निवास करते हैं, उनके दुख-दर्द, हँसी-खुशी, आशा-निराशा, प्रेम-उल्लास के सहभागी हैं, उनके बच्चों के साथ क्रीडा-कौतुक करते हैं और उन्हें ही अपने मधुर गीत सुनाते हैं—पोशिनूल और कस्तूर जैसे अभिजातवर्ग के परिन्दे नहीं हैं, जो केवल मौसमे बहार का आनन्द लूटने के लिए काश्मीर पहुँचते हैं और तब भी जिनका संगीत दुर्लभ और दूरागत होता है । 'गुलेलाला', वह जनता की ही तरह अमर और स्वयम्भू है, प्रतिवर्ष धान, सरसों, अलसी और गेहूँ के हरित-पीत-श्याम खेतों में जिनकी शोछ लाली का तरंगित सागर एक अनुपम सौन्दर्य-छटा बिखरा देता है । बुलबुल और गुलेलाला की तरह जिनके हृदय संगीतमय और सहज-सुन्दर हैं, उन सरल भोलेभाले बालगोपाल काश्मीरी जनो को महजूर के हृदय की समस्त वात्सल्यपूर्ण ममता प्राप्त हुई है । महजूर अपनी कविताओं में अपने शिशुवत् प्रिय-जनो के दुखी दिलो का वेदन सुनकर उन्हें ढाढस बँधाते हैं, उनके स्वाभिमान को जगाते हैं, उन्हें एकता का पाठ पढ़ाते हैं और आत्म-निर्भर बनकर आज़ादी के पथ पर अग्रसर होने का आदेश देते हैं कि 'ऐ बुलबुल ! तू अभी पिंजरे में रुँद और नाला है, खुद ही अपने को आज़ाद करने का सामान पैदा कर । अगर

फूलों की बस्ती फिर से बसाना चाहता है तो ज़ेरोबम (मतभेद) छोड़कर 'बादलों की गरज और तूफ़ानों का जोर पैदा कर ।'

आक्रमण के दिनों हिन्दुस्तान और पाकिस्तान में साम्प्रदायिक दंगों का जोर था और दोनों ओर के प्रतिक्रियावादी काश्मीर में भी इस बर्बरता की आग भड़काने पर तुले थे। उस समय महजूर ने अपनी प्रसिद्ध कविता 'मिलचारक सबक' (इत्तेहाद का सबक) में अपने इतिहास की मानववादी परम्पराओं की याद दिलाते हुए जनता को ताकीद की कि जिस तरह 'कुद गोजवारी' ने एक पंडित पर जान दी थी और 'तिरिज काक' ने एक मुसलमान को अपने बेटे के मारिंद पाला था, उसी तरह अपने दिलों को आपस में एक करके 'वतन' के 'दोस्त और दुश्मन' को पहचान लो। 'इत्तेफाक' कायम रखने से तुम्हें कोई 'ज़ेर' नहीं कर सकेगा, इसलिए खबरदार 'निफाक' पैदा करके 'किसी को अपने ऊपर गालिब न आने देना'—'भाई को भाई से रज़ीदा रहना' शोभा नहीं देता। 'इत्तेफाक का यह सबक महजूर ने दिया है, इसे याद रखना और आपस में एक दूसरे को सुनाना !' काश्मीरी जनता ने यह मानववादी सबक याद भी रखा और असंख्य कठों से गा-गाकर इसे एक दूसरे को सुनाया भी।

'तरानये मजदूर' में महजूर ने पहली बार आज़ादी के संघर्ष को मजदूर किसानों के वर्ग-संघर्ष के साथ इतनी स्पष्टता से सम्बन्धित किया है। निरन्तर के जुल्मोतशद्दुद से पामाल और बदहाल मजदूरों को ग़फलत की नींद से जगाते हुए उन्होंने कहा कि 'उठ, नज़र उठाकर देख कि सुबह हुई है और इन्कलाब का सूरज तुलू हो गया है; तेरा जला बाग़ फिर से खिल उठेगा—नयी बहार यही पैग़ाम लेकर आई है—'ऐ मजदूर किसानो ! उठो, आपस में मसाफा कर लो। अपना 'हक़' हासिल करो, दुनियाँ की दौलत तुम्हारी है, दरख्त तुम्हारे हैं, ज़मीन तुम्हारी है, राज तुम्हारा है, ताज तुम्हारा है। अब इन्साफ़ और सच्चाई का जोर है, जुल्म का दौर गुज़र रहा है, पुरानी दुनिया फना हो रही है, अब तुम 'नयी दुनिया' तैयार करो। मजहबे मिल्लत, जात-पाँत के भेद-भाव मिटा दो, क्योंकि 'मजदूरों की क़ौम एक है।' पिछले तीन वर्षों के काश्मीरी काव्य में मजदूर-किसानों की वर्ग-चेतना को उभारने वाली ऐसी कविताओं की ही बहुलता है।

गुलाम देशों में स्थापित पूँजीवादी सामंती व्यवस्था की दुरंगी नैतिकता, दुरंगे इन्साफ़, शोषण-दोहन और जंगबाज साम्राजियों की तबाहकारियों का कच्चा चिट्ठा खोलते हुए महजूर ने जनता की मर्यान्तिक वेदना के ऐहसास को अपनी कविता 'गुलेलाला' में अत्यन्त मार्मिकता से व्यक्त किया है;

'लालो, लालो, हा गुलेलालो, ऐ बाल गोपालो' तुम्हारे नाबुक कलेजे को

किस हावसे ने आज़ार पहुँचाया है ? क्या वहाँ भी इन्सान को मारने के लिए इन्सान हथियार बनाता है ? क्या वहाँ भी औरतो, मासूम बच्चों पर इन्सान बमबारी करते हैं ? क्या वहाँ भी चोर बाज़ार हैं, डुनियादार ही दीनदार करार दिये जाते हैं, बेज़र इन्सान बेज़बाँ और नादान हैं, और जरदार आकिल माना जाता है; क्या वहाँ भी ज़मींदार (किसान), काश्तकार और 'नानगार' हैं और बड़े-बड़े 'चकदार' हैं; काहिल ऐश करते हैं और कामगार फाके मरते हैं; सच बोलने वाले कैद में सड़ते हैं और चूगलखोर और चापलूस मोटरो पर सैर करते हैं। क्या वहाँ भी वक्त का इन्साफ चन्द लोगों का ताबेदार है, और ज़लील हो चुका है। क्या वहाँ भी महज़ूर (जैसा बुलन्दपाया शायर) तनहा, दूर बैठकर मुँगियों को मोती चुगाता (रहता) है।

वर्तमान समाज के वंशघ्न की पूरी तरबीर आँखों के आगे साकार हो जाती है। इस सोज़भरी कविता का चेतनाप्रद प्रभाव तो केवल सुनकर ही ग्रहण किया जा सकता है। महज़ूर की एक और कविता 'अलबइन' (हल) इस बीच अत्यन्त लोक-प्रिय हुई है। यह 'खेत की मिट्टी में से लाले-बदछाँ खोद लेने वाले' किसान के प्यारे 'अलबेले हल' का गीत है।

आक्रमण के प्रारम्भिक दिनों में प्रेमनाथ 'परदेसी' के उर्दू गीत 'कदम-कदम बढ़ेंगे हम, महाज पर लड़ेंगे हम' के साथ-साथ काश्मीरी भाषा के दूसरे बड़े शायर मिर्ज़ा 'आरिफ' के नये गीत 'सोन कारवाँ' (हमारा कारवाँ) को भी बच्चे, बूढ़े, जवान गली-कूचे में अपने आप गाते फिरते थे। यह गीत मिर्ज़ा आरिफ की अमूर्त, बुद्धि-तत्त्व-प्रधान डुल्लुह काव्य-शैली में दिशा-परिवर्तन का संग-मील है। इसके पश्चात् की सरल, भावपूर्ण कविताओं में सहज ओज और मूर्तिमत्ता है, जिससे उनमें एक नया निखार और व्यापकत्व पैदा हो गया है। इस बीच मिर्ज़ा आरिफ की अनेक कविताएँ लोक-प्रिय हुई हैं उनमें से एक कविता 'हरम के क़ाबिल हो समझी जाने वाली', 'हमेशा से सुस्त कदम' काश्मीर की उस औरत का 'जंगी तराना' है जो कौम पर छाये सकट के समय रण-चण्डिका की तरह हुँकार भरकर निकल पड़ी थी कि 'जिनको मेरे ख़ाब आते हैं, मैं उनके खून से मेंहदी रचाऊँगी !' एक कविता 'इन्कलाबन अन इन्कलाब' है जिसमें 'ज़ुल्म को ख़त्म करना ही सबसे बड़ा सबाब है, इसलिए इन्कलाब पैदा कर, इन्कलाब पैदा कर' का गर्जन है। एक कविता 'म्यानि मिसकीनो' है जिसमें अपने गरीब और पसमन्दा किसान-मजदूर रफ़ीकों के 'ज़िस्म पर लगे घावों' को देखकर 'आरिफ' मानवीय सहानुभूति और क़रुणा से भर जाते हैं और उन्हें संघर्ष-पथ दिखाकर प्रेरित करते हैं कि 'तू जिस तरह ज़मीन का सीना चीरता है उसी तरह ज़ुल्म का सीना भी चीर...' ऐ मेरे गरीब दोस्त, हथौड़ा उठा और आसमान का ख़म सीधा कर !'

एक और नश्वर है जिसमें उन्होंने सवाल पूछा है कि जो 'मुहब्बत को हसबा' करके बाजारों में अस्मत् की दुकानों पर शर्मोहया के मोती तोड़ डालते हैं, फितनों और फरेबों को उसूलों का नाम देकर गरीबों को मारते हैं; दीवारों पर मजलूम के खून का रोगन करके शीशमहलों में बैठकर इन्सान के लहू को शराब के मानिन्द नोश करते हैं—क्या यही इन्सान जमीनो और आसमानों में अशर-फुल-मखलूकात (सब जीवों में श्रेष्ठ) है ? 'आरिफ़' को यह भूठ और फरेब मंजूर नहीं है और वह उस 'नये कारवाँ' के साथ है जो इन्सानियत का 'नया झंडा, 'नया बलबला' और 'नया नूर' लिये आगे बढ़ रहा है और जो सही मानी में 'अशरफुल-मखलूकात इन्सानों' का 'कारवाँ' है ! बानहाल की छोटी पर किसी सामान होने वाले अज्ञात मजदूर की कन्न को देखकर लिखी गयी मिर्जा 'आरिफ़' की एक पुरानी मार्मिक कविता 'बानहाज बाल, (बानहाल की भेंट) और शालबाफ़ो के जीवन की क्रूर विडम्बना को व्यक्त करने वाली चुभती कविता 'दुस्सा' भी इस बीच काफी लोक-प्रिय हुई है ।

दीनानाथ 'नादिम' इस नये दौर के सबसे सचेत और ओजस्वी कवि हैं, और यद्यपि उनकी कविता में कभी-कभी वह कसाव और संगठन नहीं होता जो साधारणतया महजूर की कविता में पाया जाता है, और पुनरावृत्ति-दोष के साथ-साथ उनके वर्णन अक्सर प्रगल्भ, अतिरंजित और अलंकारिक हो जाते हैं, जिससे प्रभाव केन्द्रीभूत न हो पाकर बिखर जाता है, फिर भी नादिम की प्रतिभा 'जोश' मलीहाबादी की तरह अत्यन्त प्रखर और शक्तिशाली है । कह सकते हैं कि नादिम के रूप में काश्मीरी भाषा के 'शायरे इन्कलाब' का नवोन्मेष और विकास हो रहा है । उनकी वाणी में जो ओज और दर्प है, वह काश्मीरी कविता में अन्यत्र दुर्लभ है ।

नादिम ने काश्मीरी काव्य में अनेक नये प्रयोग भी किये हैं । उन्होंने परंपरा से हटकर अतुकान्त छन्दों का प्रयोग किया है और मुक्त-छन्द कविताएँ भी लिखी हैं, और बराबर वजन और प्रास से युक्त शब्दों की अटूट समताल से चमत्कार और ओज की सृष्टि करने वाली ध्वनि-प्रधान पर सार्थक कविताएँ भी लिखी हैं और गीति-नाट्य भी रचे हैं । ये प्रयोग नये हैं और एक पिछड़े देश में अपने समय से पहले ही किये गये-से लगते हैं, क्योंकि यद्यपि कौमी कल्चरल काँग्रेस ने पिछले वर्ष से काश्मीरी भाषा में 'कोमपोश' (केसर का फूल) नाम से एक मासिक-पत्र प्रकाशित करना शुरू कर दिया है और यथावसर नयी कविताओं के संकलन भी छापे हैं, लेकिन ६५ फ़ीसदी अपढ़-अशिक्षित जनता में तो आज भी श्रुति-परम्परा ही काव्य और सस्कृति की बाहक है, जिसके कारण वह कविताएँ ही लोक-प्रिय हो पाती हैं, जो न केवल काश्मीर के लोक-संगीत की विलम्बित लयों

के अनुसार हो, बल्कि जो काश्मीरी जनो के सुपरिचित जीवन की भाषा में नये भाव-विचारों को उनकी चेतना में मूर्त कर दे और एक बार सुनकर ही जिनके सारवाही, भावना-सिक्त शब्द उनके मानस में बार-बार प्रतिध्वनित होकर सहज स्मरणीय हो जायें और सुख-दुःख, श्रम-विश्राम के क्षणों में उनके नित्य-प्रति के जावनानुभव को बोधगम्य बनाकर सार्थकता का आलोक प्रदान करने वाले चेतना-दीप बन जायें। इसी कारण नादिम और दूसरे तरुण कवियों के नये काव्य-प्रयोगों का रसास्वादन अभी सभाओं और मुशायरों में कवियों के मुख से सुनकर ही संभव हो पाता है, आत्म-पाठ और आत्म-गायन द्वारा नहीं।

नादिम ने इस बीच काफी काव्य रचा है। आक्रमण के प्रारम्भिक दिनों में उनकी अन्यान्य कविताओं में से 'नाराए इन्कलाब' सब से अधिक लोकप्रिय हुई थी। उसमें उन्होंने काश्मीर के नौजवानों को हमलावरों के तीर और तुफ़ान की परवाह न करके कौम की हिफ़ाज़त के जग में जान देकर जावेदाँ बन जाने को ललकारा था। इनके पश्चात् अपनी सशक्त कविता 'इरादा' में उन्होंने काश्मीर का फँसला करने के लिए सात समुन्दर पार बैठे साम्राजियों की साजिशों की तरफ इशारा करते हुए लोगों की बेताबी को व्यक्त किया कि मेरे जंगल जल रहे हैं .. फूल रो रहे हैं, मुझे क़रार कहाँ से आये ? मैं कौंसिलो और फँसलो का क्या इन्तज़ार करूँ ? मुझे आग भड़कानी है तो अंगारों से क्या डरूँ ?' 'सोंत हर्द' (बहार और खिजा), 'प्रसुन छुम' (मुझे पूछना है) और 'सोविज़' (वह घड़ी) मेरी दृष्टि में नादिम की सर्वश्रेष्ठ कलात्मक रचनाएँ हैं, और संभवतः काश्मीरी काव्य-साहित्य में अपना स्थायी मूय्य रखेंगी। 'सोंत हर्द' में नवागता बहार का चित्रण अत्यन्त कोमल और सूक्ष्म वस्तु-चित्रों द्वारा हुआ है, जिससे बहार का उन्मादकारी सौन्दर्य और प्रकृति का हर्षोल्लास पाठक की कल्पना में सजीव और साकार हो उठता है, पर उसके पश्चात् ही काश्मीरी जनता के विडम्बनापूर्ण जीवन का चित्र मन में एक क्रूर विक्षेप और व्याघात पड़ा करता है—कसक-सी महसूस होती है कि इस और जन-जीवन पर खिजाँ छायी है। नादिम इन दोनों विपरीत वशाओं के विषम अनुभव की समन्विति इस सक्रिय भाव से करते हैं कि 'नई बहार जम्हूर का ताज पहनकर चमन को नया बहेज़ देने निकली है और नादिम अपने हृदय का जलाव लिये आज सच को जगाने आया है।' 'प्रसुन छुम' में कवि का मानव-दर्प और भी अदृश्य और उदात्त हो गया है। 'कहते हैं कि मशरिक में गाश (रोशना) खेलने लगी है; सियाह बरतो के दामन में मोती टाँकने लगी है। कहीं यह पिजरोँ के दरवाजे तो नहीं खोलने आई ?—मुझे आसमान पे चढ़ के सितारों से पूछना है।' इसी उदात्त अन्दाज़ में यह कविता आश्चर्यजनक चलती है,

और वर्ग-समाज के अन्याय और वैषम्य का तीखा चित्र खींचता हुआ और नई नवेली बहारों, स्वाजाजदियों के गले में लटके मोती के हारों, मगरूर सरमाये-दारों और सामंती ताजदारों की छाती पर चढ़के जवाब तलब करता हुआ कवि अन्त में अपने हमनवा अदीबों और फनकारों की ओर मुखातिब होता है: 'एक तरफ दौलत, हुशमत और राहत है' । दूसरी तरफ नगे जिस्म, तेही-दामनी, फाका और गुरबत है । वह किस जगह अपनी गैरत का कलमदान लिये बैठे हैं, मुझे अदीबों और फनकारों से पूछना है ।' 'सोविज' (वह घड़ी) में नादिम ने 'उस नेक घड़ी की उदात्त कल्पना की है जिसमें अपने जीवन और अपनी महत्ता की चेतना पाकर लोगों की शक्ति इतनी दुर्दमनीय और अपार होजायेगी कि उनकी 'गैरत तान के छाती बड़े और बड़ के आंधी से लड़े' 'टूट जायें दात बादे-तुन्द के' 'जई पड़ जाये रूए आसमाने तोरो-तार'—का; और जिस घड़ी मेरी (अर्थात् लोगों की) 'हिकमत बन के मेमारे जदीद', 'बस्त टटा हुआ इसा का करेगी तामीर', 'बेजबानों को जबाँ बख्शेगी' जब 'तदबीरो के ख़म होंगे दुरुस्त', 'कट के गिर जायेगा तौके लानत, और जजीरे हो सब चकनाचूर।' उस नेक घड़ी में 'सर बुलन्द हो के रहेगा मजदूर' और 'नूर अफशां होगी गरीबों की शिकस्ता तकदीर।' इसमें सदेह नहीं कि इन्सान की अजमत के उस आलम में 'चाँद-सितारे आसमान से उतर कर नादिम जैसे आजाद इन्सान (अवाम) का सर चूमेंगे !'

सामन्ती गुलामी का अन्त करके किसानों को ज़मीन का मालिक बनाना, यहाँ के राष्ट्रीय आन्दोलन का प्रोग्राम रहा है (और इस समय नये ज़रई क़ानून के द्वारा इस प्रोग्राम को अमली जामा पहनाया जा रहा है) । इसी प्रकार सोवियत रूस और नये चीन के विरुद्ध काश्मीर को साम्राजियों का फौजी अड्डा न बनाने देने का दृढ़ निश्चय भी यहाँ के राष्ट्रीय नेता बार-बार प्रकट करते आये हैं । फिर भी साम्राज्य अपनी कोशिशों से बाज नहीं है और कभी बँटवारे के लिए, कभी यू० एन० शासक के लिए तो कभी कामनवेल्थ की फौजें लाने के लिए तरह-तरह के जाल बिछाते आये हैं । निश्चय ही काश्मीरी जनता के लिए 'अमन' का सवाल ज़िन्दगी और मौत का सवाल है । इन दोनों प्रश्नों पर अधिकतर काश्मीरी कवि बार-बार और हर नयी परस्थिति से जनता को आगाह करने के लिए लिखते आये हैं । पहले प्रश्न पर नादिम का गीत-नाट्य 'ज़मीन तसइन्जइ यमि कमाव खेत' (यह ज़मीन उसकी है जिसने खेत कमाये) जो पहाड़ी नृत्य 'भांगड़ा' के साथ मिलाकर हर जगह खेला गया है, और दूसरे प्रश्न पर उनकी तीन कविताएँ 'जंगबाज़ ख़बरदार' 'ब रब न अज़' (मैं आज नहीं गाऊँगा) और 'वावन चुननम' (वायु ने कहा) विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । 'जंगबाज़ ख़बरदार' एक खुली चुनौती है—'ठहर ओ

लईन !' यह हिरोशिमा नहीं। देख, आबशार गरज रहे हैं इस नौबहार को देख... यह वतन मेरा बेदार है इसके उस्तवार इरादे को देख। 'फ़साद, फ़ितना, कीना, बम और मशीनगन लेकर आगे कदम न बढ़ा !' 'ब ग्व न अज' (मैं आज नहीं गाऊँगा) में नादिम इस 'उस्तवार इरादे' को अधिक मूतंता प्रदान करते हैं और घोषणा करते हैं कि जब तक 'जगबाज जालसाज' देश पर घात लगाये बैठे हैं 'मैं नहीं गाऊँगा'। (आज) गुलो, बूलबुलो, सुम्बुलो, मसवलो का पुर खुमार मुहब्बत का मतवाला, मधुर-मधुर नगमा कोई !' यह बहुत लम्बी कविता है, और मेरी दृष्टि में इसके मूल में किंचित नकारात्मक दृष्टिकोण है, जो अन्ततः एक ऐसी आवेश-मयी शैली को जन्म देता है जिसमें कला का स्थान अतिशयोक्ति-पूर्ण वक्तव्य ले लेते हैं। 'वावन वुननम' (वायु ने कहा) अपेक्षाकृत अधिक गठित और तारतम्यपूर्ण कविता है और इसमें साग-सब्जी उगाने वाले मलियारो, कारखानों में काम करने वाले मजदूर (जुलाहो) और खेतों में काम करने वाले किसानों की श्रम-क्रियाओं के सुन्दर भाव-चित्र हैं—'वायु इन सब के पास से होती हुई आई है और उसने सभी कामगारों और मेहनतकशों का यही नारा सुना है कि 'अर्जि कश्मीर अपनी इसकी नेक तकदीर अपनी' 'सहे कैसे बाख़द घर यह वतन हो सहे कैसे बोज़ख़ यह बागेअदन हो !'—इस कविता को भी अब एक नृत्य-रूपक बनाकर अभिनीत किया जाता है। इन कविताओं को पचासो हजार लोगों ने स्वयं कवि की कड़कती हुई सशक्त आवाज़ से सुना है। नादिम ने इस वर्ष मेरे स्थान पर कौमी कल्चरल कांग्रेस का कार्य-भार सम्हाला है, और वे उसके प्रधान मन्त्रा हैं।

तीन वर्ष पहले ही काश्मीरी जनता प्रसिद्ध इन्क़लाबी शायर 'आजाद' को सदा के लिए खो चुकी थी कि पिछले वर्ष उसे मजदूर शायर अब्दुल सत्तार आसी' के निधन का आघात भी सहना पड़ा। अन्तिम दिन तक आसी अपने रफ़ीक़ मजदूरों को ज़ल्मोसितम के विरुद्ध उभारते आये। मृत्यु-शैया पर लिखी उनकी अन्तिम कविता की पहली पंक्ति भी यही है कि 'कान धर के सुन ले कि मजदूर पर क्या-क्या गुज़रती है।'।

इस बीच जो और अनेक तरुण प्रतिभाएँ सजग हो गयी हैं उनमें नूर मोहम्मद 'रोशन', रहमान 'राही', नन्दलाल अम्बारदार, गुलाम नबी 'आरिज़', अब्दुल हक़ 'बक़्क़', श्यामलाल दर 'बहार', श्रीधर रैना 'ज़ार', महेन्द्र आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। 'राही' और महेन्द्र उर्दू के कवि थे, लेकिन अपनी जनता के अधिक निकट आने के लिए उन्होंने अब काश्मीरी नस्में कहना शुरू कर दिया है।

नंदलाल अम्बारदार ने अपनी कविता 'नवाब' में जागीरदारों के महलों, बारादरियों, ईरानी क़ालीनो, सोने-चाँदी के बर्तनों, और बारा बगीचों, की तरफ़

इशारा करके ऐहसास जगाया कि 'देख इन चीजों में किस क्रूर बेकसों का लहू चमक रहा है। उनके यहाँ इसी लहू का चिरागाँ है और इसी के कुमकुमे रोशन है' और फिर इस पुराने निज़ाम को तहोबाला करने के लिए उन्होंने मर्दे मदान बन के निकलने को ललकारा। 'मजदूर सुन्द इरादः' कविता में नूर मोहम्मद 'रोशन' का बेदार मजदूर अब 'तकदीर के फ़रेबों' में पड़ने को तैयार नहीं है, बल्कि उसका खुला ऐलान है कि 'मे तुम्हारी सितमगारी के ऐवानों को मिस्मार कर दूँगा। अब मेरी पीठ पर कोई ज़रदार सवार नहीं रह सकेगा।' अब्दुल हक़ 'बंक' का 'ग़ूस' (किसान) भी शोषण से तिलमिलाकर कहता है कि 'मेरे फ़र्श पर वह जो चटाई बिछी थी, (चकदार) उसको भी गोल करके उठा ले गये। वह कहर से डरते क्यों नहीं ?'

श्यामलाल दर 'बहार' की 'गौरिवाजनि' (सिंघाड़े बेचने वाली) जो गली-गली में सिंघाड़े बेचती हुई अपने कठिन जीवन की मामिक कहानी सुनाती फिरती है, वह भी इस कटु सत्य से आगाह है कि 'हुड्डो-तोड़ परिश्रम करके भी मैं अपने बाल-बच्चों को भरपेट खिला तो नहीं सकी हूँ ? और जानती हूँ कि 'मेरी मेहनत की क्रूर पैसेवाला कैसे जान सकेगा वह आज तक इस बेकसी के बाज़ार से (सिंघाड़े बेचते हुए !) तो नहीं गुजारा ?' फिर भी उनकी ही गलियों में ढेर लगाने को विवश है—'तुम्हें सिंघाड़े तो नहीं चाहिए, सिंघाड़े तो नहीं चाहिए !' इसीलिए सूक्ष्म भाव-चेतना के उदीयमान कवि रहमान 'राही' एक सुन्दर नज़्म में जनता को आवाज़ देते हैं : 'तू कथ छुक व प्रारां तू कथ छुक व गारां'—तुम्हें अब किसका इन्तज़ार है, तू अब क्या ढूँढ़ रहा है ?' क्योंकि, जैसा उनकी दूसरी नज़्म से जाहिर है, 'कहाँ रह पायेगा यह घटाटोप और अंधियारा और बिजलियों का यह तूफ़ान—यलि रव खासि सुबहचि प्रौ त्रावान—जब सुबह का सूरज सहर का तड़का लिये तुलू होगा ?' श्रीधर रैना 'ज़ार' इस वैषम्य के ऐहसास को और गहरा बनाने के लिए एक दूसरे ही पक्ष से आक्रमण करते हैं। अपनी कविता 'नौ बहारक पैगाम' में यह स्पष्ट करने के बाद कि 'कहर जहन्नम और अज़ाब का शम जिसके लिए है... उसके मुँह से कभी नहीं निकला कि बहार ऐश और खुशी का पैगाम लेकर आई है' वह खुदायी से भी बगावत करने पर तुल जाते हैं कि 'ऐ ज़ार खुदायी बड़ी हेरत है; उसका फ़रमान एक है, अमल जुदा-जुदा है, फिर भी रहमत को ग़ैरत नहीं आती... उसकी ज़बान से जिसके अरमान कभी पूरे न हुए हो कैसे निकल सकता है कि बहार ऐश और खुशी का पैगाम लेकर आई है ?' और अपनी प्रसिद्ध कविता 'साक़ी' में तो 'ज़ार' रहमत से बेज़ार होकर तीखा व्यंग्य करते हैं कि 'न मेरे पास तसबीह है, और न जुलार (जनेऊ) ; ऐ साक़ी, फिर मैं तेरी रहमत का

हकदार क्योंकर हो सकता हूँ ?' लेकिन बुलाव नवी 'आरिज' गुस्से और जनून में बहार को ही खैरवाद कहकर उसे दरबारों की लिक्खित बना देने को तैयार नहीं है बल्कि अपनी लोकप्रिय कविता 'बालाए सजदूर' में वह 'कड़कती हुई बिजलियों और तूफान में भी 'कमर बाँधकर बहार' के लिए सज्जन को सजाने' निकलते हैं 'गुल के लिए, बुलबुल और बसबस के लिए और एक नई बहार के लिए ।' और फिर दूसरी कविता 'सोतस् नाद' में वह बड़े प्यार और मनुहार से 'बहार को बुलावा' देते हैं कि 'बहार आ, आ, और सज्जन में करार कर ऐ दोस्त आ, कि सूखे हुए भरनो को तेरा इन्तजार है; आ, कि जों को आफनाब कर, औ' क़तरे को आबशार कर ! ऐ दोस्त आ कि काश्तकार खस्ताहाल है, तू थके दिलो और फ़ाक्राजदो को बेकरार कर !'

'थके दिलो और फ़ाक्राजदो को बेकरार कर' के अपनी जनता के जीवन को उजागर करने के मानववादी लक्ष्य से ही आधुनिक काश्मीरी कवियों का समस्त निवेदन, समस्त चिन्तन, समस्त काव्य-सृजन उत्प्रेरित रहा है। उनकी इस मानवीय आकांक्षा को नूर मोहम्मद 'रोशन' ने 'नादिम की कविता 'ब ग्व न अज' के जवाब में लिखी सशक्त कविता 'ग्यवुन छुम' (मुझे गाना है) में इस प्रकार व्यक्त किया है : 'मुझे गाना है... सजदूर का, कामगार का, अपने दोस्त काश्तकार का' जम्हूर के दिलावरो का, अमन के मुहाफिजो का बदलते जमाने का, हयात के इशारे का— यही गाना मुझे गाना है ।' ताकि 'हयात के इशारे' को पहचानकर काश्मीरी जनता नादिम के गीति-नाट्य 'इ जमीन तसइन्जइ यमि कमाव खेत' के बेदार किसानों की तरह साम्राजियों और उनके कासालेसों को परास्त करके हक, सदाक़त, इत्तिहाद और अमन की गगनभेदी बाँग दे कि 'ऐ आजादी के परवानो ! आओ, इस छोटी तकदीर को बदलकर नया काश्मीर तामीर करो !'

तभी काश्मीर के जीवन की कालरात्रि का अन्त होगा और कवि महज़ूर के शब्दों में कहा जा सकेगा कि 'सगरमालाएँ' (हिमशिखरों की पाँत) नयी रोशनी से जगमगाने लगी है : 'सगरमालन प्यव प्रा गाश' ।

—फरवरी १९५१

चीन के लेखक और कलाकार

हमने चीन के बारे में बहुत सी बातें सुनी हैं, हम में से कुछ चीन के साहित्य, चीन की जनता के रहन-सहन और रीति-रिवाज के बारे में विशेष जानकारी भी रखते होंगे। हम जानते हैं कि चीन एक विशाल देश है, हमारे देश से भी बहुत बड़ा और वहाँ लगभग पचास करोड़ जनता रहती है। चीन नया देश नहीं है। चीन की सभ्यता नयी नहीं है। जितनी प्राचीन भारत की सभ्यता है, कदाचित् उतनी ही पुरानी सभ्यता चीन की है। चीन के बड़े-बड़े दार्शनिकों का समावर दुनिया में होता आया है। हमारे देश से चीन का सांस्कृतिक सम्पर्क हजारों वर्ष पुराना है। हमारे सर्वश्रेष्ठ कवि और कलाकार स्वर्गीय रवीन्द्रनाथ ठाकुर और राष्ट्र-नेता पंडित जवाहरलाल नेहरू ने चीन से भारत के उन पुराने सम्बन्धों को फिर से कायम करने के जो प्रयत्न किये हैं उनसे हम परिचित हैं।

चीन की जनता ने गत युद्ध में कैसे भाग लिया ? चीन की कम्युनिस्ट पार्टी की सराहनीय कोशिशों से सभी राष्ट्रीय पार्टियाँ जापान-विरोधी मोर्चे में शामिल हुईं, और चीन की कम्युनिस्ट गुरिल्ला फौजें और चीन के लेखक, कलाकार, विद्यार्थी और स्त्रियाँ जापान-विरोधी युद्ध की रीढ़ बनीं। स्वदेश-रक्षा का सब से महत्वपूर्ण भार उनके ही कंधों पर था। गुरिल्ला फौजें कैसे लड़ती थीं, जनता के अन्दर किस तरह संगठन बनाती थीं; जिन नगरों पर जापान कब्ज़ा कर लेता था उनके आस-पास के देहात में किस तरह Self defence Governments (स्वदेश-रक्षा सरकारें) बनाती थीं और वहाँ की जनता को युद्ध के लिए तैयार करती थी; जापानियों के सामान से लदे मोटरों, गोदामों, ट्रेनों, रेल की पटरियों, टेलीफोन के तारों और देश-द्रोहियों पर आक्रमण कर, उन्हें नष्ट-भ्रष्ट कर क्षति पहुँचाती थीं और 'स्वदेश-रक्षा सरकार' की ओर से ज़िले का शासन-सूत्र चलाती थी और साथ में ही किसानों-मजदूरों के लिए आर्थिक सुधार भी करती जाती थी, उनके इन कार्यों का अध्ययन करना हमारे लिए जरूरी है।

लेखक की हैसियत से हम यह जानने की कोशिश करेंगे कि चीन के लेखकों और कलाकारों ने अपनी स्वदेश-रक्षा की लड़ाई में किस तरह क्या भाग लिया।

चीन के लेखक और कलाकार हमारे लेखकों से भी ज्यादा कल्पनाशील होते हैं। अब तक उन्होंने कल्पना के लोक में नीड़ बनाकर उन्मुक्त बिहग की तरह जो

उड़ाने भरी है उन पर आश्चर्य होता है। परियों की कहानियाँ, रहस्यवादी रोमांटिक कविताएँ, वे इन्हीं में रमे रहे हैं। लेकिन सन् १९३२ में ही जब जापान ने मंचूरिया पर आक्रमण किया, वहाँ के लेखकों की आँखें खुल गई, उन्हें लगा कि कोई निर्दय बहेलिया उनके कल्पनालोक के भव्य-नीड़ों को नोचकर फेंक रहा है और जब उन्होंने पीकिंग, शघाई और नैनकिंग में फासिस्टों के बर्बर कारनामे देखे तो वे सिहर उठे, नानकाई विश्वविद्यालय के खडहरो ने उनकी आत्मा को कचोटकर उन्हें जगा दिया। एक बर्बर साम्राज्यवाद, उनकी सभ्यता और सस्कृति, उनकी कला और साहित्य पर आक्रमण कर बैठा था; इसलिए उन्होंने सोचा कि यदि इस समय भी संगठन करके राष्ट्र में एकता कायम करने की कोशिश नहीं करते तो वे कभी एक सभ्य जीवन नहीं बिता सकते। और तब से वहाँ के लेखक जापान-विरोधी युद्ध में सबसे आगे हैं। चीन के गोकर्ण लू-सू जिनकी कहानी 'दो स्टोरी ऑफ आह-वयू' इस युग की सर्वश्रेष्ठ कहानी है, और दूसरे सैकड़ों लेखक जापान-विरोधी सांस्कृतिक मोर्चों में सगठित हो गये और उन्होंने जनता को जगाने के लिए कला के जिन नये रूपों का विकास किया, उनमें जन-गायन और जन-नाट्यशाला प्रमुख हैं।

जन-गायन नई चीज नहीं है; हमारे देश में भी बहुत से लोक-गीत सामूहिक रूप में गाये जाते हैं; नावों पर काम करते हुए या मछली मारते हुए मल्लाहों के गीत, नदी या तालाब के किनारे कपड़ा धोते हुए धोबियों के गीत, दीवार चुनते हुए राजगीरों के गीत या खेत बोते या काटते हुए किसानों के गीत हमने सुने हैं और हम जानते हैं कि अपने काम में लगन पैदा करने की शक्ति उनमें कितनी होती है।

चीन में वहाँ के लेखकों ने ऐसे सामूहिक गायन को जापान-विरोधी संगठन का सबसे तीव्र अस्त्र बना दिया। सन् १९३२ में एक तरुण कवि N. Y. I. Erh ने गीत लिखा—'March of the Guerillas' जिसकी कुछ पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—

Arise ! Ye, who refuse to be bond slaves
 With our very flesh and blood.
 Let us build our new great wall,
 China's masses have met the day of danger,
 Indignation fills the heart of all of our Countrymen,
 Arise ! Arise ! Arise !
 Many hearts with one mind
 Brave the enemy's gunfire
 March on !

Brave the enemy's gunfire

March on ! March on ! March on ! On !

यह गीत आज चीन के करोड़ों आदमियों की जुबान पर है। सन् '३४ में एक तरुण ईसाई ने किसी अमेरिकन पत्र में पढ़ा—Music unites the people, और उस कल्पनाशील युवक के हृदय में यह बात बैठ गई कि जापान के विरुद्ध चीन की जनता में जागृति और एकता पैदा करने के लिए संगीत को एक जबर्दस्त हथियार बनाया जा सकता है। संगीत हमारे यहाँ की ही तरह मनोरञ्जन की चीज था, जिसे आराम-कुर्सियों पर बैठकर म्यूजिक काफ़ेसों में या महफ़िलों में सुना जाता था। उससे और कोई उपयोग का विचार ही न उठता था। लेकिन इस ईसाई 'निन लियांग को' ने संगीत का क्रान्तिकारी और स्वाभाविक उपयोग करने की ठान ली, और उसने Y M C A. के मैदान में चीन के राष्ट्रीय गीतों को सबके साथ मिलकर गाना शुरू किया।

पहले दिन उसने साठ आदमी इकट्ठे किये जिनमें दफ़्तर के लड़के, क्लर्क, गोदाम के बाबू, चपरासी, रिक्शा खींचने वाले मजदूर सभी शामिल थे ! रोज़-रोज़ उसने ये गीत गवाने शुरू किये, गाने वालों को सिखाया और एक महीने के अन्दर ही तीन सौ गाने वाले तैयार कर दिये। सामूहिक गायन की सभाओं में चार-चार हजार दर्शक एक स्वर से गीत गाने लगे। और कुछ हफ़्तों के अन्दर ही सारे शघाई के अन्दर यह आन्दोलन तूफ़ान की तरह व्याप्त हो गया। इसके बाद उसने साठ बालक-बालिकाओं की एक मण्डली तैयार की जिनमें, चालीस लड़के और बीस लड़कियाँ थी और जिनकी अवस्था आठ से अठारह के बीच में थी। यह मण्डली शघाई से चलकर आसपास के सात-आठ प्रान्तों में लगातार घूमती रही, हर जगह गाने गवाती हुई, जनता का संगठन करती हुई, जनगायन की मण्डलियाँ कायम करती हुई, छोटे-छोटे जापान-विरोधी नाटक खेलती हुई और जनता को स्वदेश-रक्षा के लिए उत्प्रेरित करती हुई। इसके उपरान्त यह आन्दोलन, जहाँ-जहाँ भी छोटे या बड़े समूह के अन्दर मनुष्य रहते हैं वहाँ फैल गया। स्कूलों में, कालेजों में, फैक्ट्रियों और गावों में, चीन की जनता जापान के विरुद्ध एक स्वर से गायक बन गई। उस समय जो गीत वहाँ लिखे जाते, वे अधिकांश राष्ट्र-रक्षा, गुरिल्ला-युद्ध, तरुण युवक-युवतियों के कर्तव्य के सम्बन्ध में रहते और चीन की अन्तिम विजय के अन्दर उनके अटूट विश्वास की घोषणा करते।

इन गीतों में जोश भी रहता है और व्यंग भी, मुझे याद आता है, कही मैंने दो गीत पढ़े थे, एक फ़ौज के कप्तान के प्रति था और एक विश्वविद्यालय के महा-पण्डित प्रोफेसर के प्रति, जिसका नाम था 'Scholar Ghost'। पहला गीत चीन की स्त्रियों का था जिसमें उन्होंने फौज के कप्तान से कहा था कि तुम बड़े बहादुर हो,

सोने और चांदी के तमगे लटकाए फिरते हो, लेकिन जापान की फौज के आगे भीगी बिल्ली बन जाते हो। अगर तुमसे बन्दूक नहीं उठती तो हमे दो और हमारे पेटीकोट पहनकर घर में खाना पकाया करो। दूसरे गीत में प्रोफेसर पर व्यंग था कि इस विद्वता के प्रेत से जब कहा जाता है कि तुम्हारे देश पर आक्रमण हुआ है, तब वह नेक सलाह देता है कि पहले एक किताब पढ़ लो; जब उससे कहा जाता है कि जापानी हमारी सस्कृति का नाश कर रहे हैं, तब वह कहता है—पहले एक किताब पढ़ लो। इस विद्वता के प्रेत की निगाह सरकारी पदों पर रहती है और जब आसमान में बमवर्षक हवाई जहाज बूँ-बूँ करते हैं, तब वह कहता है कि पहले एक किताब पढ़ लो !

इस तरह की तीव्र व्यंग-पूर्ण कविताओं का भी जन-गायन होता क्योंकि वहाँ के स्त्री और पुरुष यह बर्दाश्त नहीं कर सकते कि कोई लड़ाई में दिलाई करे या बेकार बैठा सिगरेट फूँके। कुछ गीतों में हास्य भी मिश्रित रहता लेकिन उनके पीछे जनता की दृढ़ भावना झलकती है जैसे 'Song of Chinese women at war' की यह कुछ पंक्तियाँ—

To the front ! To the front !
 Let us bring our needles
 To the front !
 To the front !
 Let us bring our thread,
 To make clothing for our heroes at the front.
 To the front !
 To the front !

लेकिन जो गीत इन जनगायन मण्डलियों के द्वारा देश के कोने-कोने में प्रतिध्वनित हो उठे उनमें नीडर का 'The March of the Guerillas', 'The Song of the lone-Battalion', 'For we cannot die', 'Guerilla Song', 'Song of Young women', 'Partisan Song' आदि मुख्य हैं। Song of young women के अन्दर उनके अपने सामाजिक सुधार की क्रान्तिकारी भावना भी प्रबल है, जैसे—

Smash the fetters of feudalism,
 Kick down the old social order,
 We are the young women of China;
 We stand at the forefront of the struggle.

गुरिल्ला-गीत जो इतना प्रचलित है, इस प्रकार है—

Since we are all good marksmen
 None of our bullets shall be wasted;
 Since we are all strong
 We shall not be afraid of the difficulties;
 In all the thick forests
 There you can find camps of our comrades;
 On all the high mountains
 There are thousands of our brothers
 Not enough to eat, not enough to wear,
 The enemy will send these things to us
 Not enough guns, not enough rifles,
 The enemy will manufacture them for us.
 We are all raised up on this land,
 Every inch of it belongs to us.
 Whoever dares to take it away from us
 We will fight them to the end . .

वहाँ साधारण जनता के बीच छोटी-छोटी चौपाइयाँ भी प्रचलित हो गईं, जिन्हें अक्सर लोग गाते रहते हैं। एक किसान निहत्था ही अपने देश के लिए लड़ने जा रहा है, अटपटी ग्रामीण भाषा में उसके गाँव के लोग कहते हैं—

Yon, leopard of North Shensi riding on a donkey
 On your head only a turban, using your pipe for a whip.

तो भी निहत्थी चीनी जनता ने जो कर दिखाया मानव-इतिहास उसके प्रति जितनी भी कृतज्ञता प्रकाशित करे थोड़ी है।

चीन का Partisan Song जो उनकी उत्कट देश-प्रेम की भावना का प्रतीक बन गया है, उसकी पंक्तियाँ हृदय में उत्साह और प्रेरणा की एक झुंकार पैदा कर देती हैं—

We are partisans, Ya-hei !

Defending our native land, Ya-hei !

We are country rustics, Ya-hei !

Who wants to be a slave ? Ya-hei !

We will expel the Japanese from our land, Ya-hei !

We will be free, we will be joyous, Ya-hei.

जन-गायन की संकड़ों मंडलियाँ चीन के गाँवों-गाँवों में घूमती थी। और, चीन के बड़े-बड़े गायकों ने शास्त्रीय स्वर-संघानों को छोड़कर लोक-गीत की लयों को और भी जनप्रिय और जगजु बनाया। इसके अतिरिक्त चीन के लेखकों ने, अभिनेता-अभिनेत्रियों ने जन-नाटक आन्दोलन चलाया जिसके लिए चीन के सर्वश्रेष्ठ लेखकों ने नाटक लिखे। नौजवानों की नाटक-मंडलियाँ जिन्हें Jen-Min-K'ang Erh-chin-she 'जनता की जापान विरोधी नाटक समिति' ने संगठित किया, गाँवों-गाँवों में घूमी, नाटक खेले, स्वदेश-रक्षा का पैगाम पहुँचाया। जनता उन्हें देखकर करुणा से रो उठी, गुस्से से भर गई और गुरिल्ला फौजों में भरती हो गई।

साधारण सादे स्टेज पर, या सड़क पर या गाँव की किसी चौपाल में ये नाटक खेले जाते। अनेक नाटक समितियों ने इस समय चीन में काम किया जैसे लू-सू नाटक समिति, जन-नाटक समिति—प्रेक्टिकल नाटक समिति, लड़कियों की नाटक समिति आदि। लड़कियों की नाटक समिति की लड़कियाँ सड़क के किसी कोने या चौराहे पर तख्त जोड़कर एक स्टेज बना लेती और जब कुछ लोग इकट्ठे हो जाते, वे नाटक खेलना शुरू कर देती। इन नाटकों में जापानी सैनिकों द्वारा की गई क्रूरताओं के दृश्य रहते, चीनी सिपाहियों के बहादुरी की किस्से होते, युद्ध के सम्बन्ध में उठने वाले प्रश्नों का हल रहता।

आपको आश्चर्य होगा कि कुमारी हांत्सी की नाटक समिति लगातार वर्ष भर घूमती रही और नाटक खेलती फिरी और इस तरह संकड़ों जगह अकेली उसी समिति ने नाटक खेले। इस तरह की एक सौ से अधिक लड़कियों की ही मंडलियाँ वहाँ घूम-घूमकर नाटक खेलती रही। लड़कियों की जन-गायन समितियाँ भी इसी तरह सारे चीन में गीत गाती फिरीं; वे किसानों, सैनिकों, सड़क बनाने वाले मजदूरों और गाँवों की माँ-बेटियों को गीत सुनाती और सिखाती। नाटक मंडलियों और गायक मंडलियों ने इस प्रकार चीन की सुप्त आत्मा को जगा दिया। चीन में जो नाटक सबसे ज्यादा प्रचलित हैं उनमें 'आक्रमण', 'मंचूरिया-विजय', '१८ सितम्बर से', 'गरजो चीन', 'हथियार' आदि प्रमुख हैं। ये सभी नाटक जापानी आक्रमण, जापानियों के पाशविक अत्याचार और चीनी जनता की ऐक्य और लड़ने के दृढ़ निश्चय से सम्बन्ध रखते हैं।

नाटकों के साथ-साथ चीनी नृत्यकारों ने भी अपना योग देकर क्रान्तिकारी नृत्य तैयार किये, जैसे 'संयुक्त मोर्चा नृत्य', 'लाल मशीनों का नृत्य' ! इन नृत्यों से नाटकों का प्रभाव बढ़ जाता है। इन नृत्यों में विदेशी आक्रमण के विरुद्ध चीनी जनता के संयुक्त मोर्चे और भावी स्वतन्त्र चीन में औद्योगीकरण होने से उत्पन्न सुख-समृद्धि के दृश्य हैं। लोक-नृत्य जो चीन में प्रचलित थे—किसानों और मजदूरों में—उनमें

भी अब क्रान्तिकारी भावनाओं का समावेश हो गया है। Rice Sprout Dance अब आक्रमण-विरोधी भावनाओं का प्रतीक बन गया है।

चीन के चित्रकार भी पिछड़े नहीं। उन्होंने व्यंग-चित्रों द्वारा चीन की जनता का ध्यान आकर्षित किया। युद्ध के समय वहाँ के व्यंग-चित्रकार तूलिका और रंग हाथ में लेकर मकान की दीवारों पर जापान-विरोधी व्यंग-चित्र बनाते फिरे। लड़कियों के कार्टून-ग्रुप की कलाकार जब चित्र बनाने पहुँचती तो जनता एकत्र होकर उसकी तूलिका के घूमने का दृश्य देखती, और जब कुछ तूलिकाओं के फिरने से एक शक्ल बन जाती तो वह आश्चर्य-चकित हो ताकती रह जाती। वे कहीं बड़े-बड़े कार्टून बनातीं, कहीं कार्टूनों की एक माला बनातीं, जिसमें कई दृश्यों में व्यंग-चित्रों द्वारा किसी घटना का चित्रण रहता। गाँव के लोग, राहगीर, मजदूर रुककर उन्हें देखते, समझने की चेष्टा करते, विद्यार्थी उन्हें समझाते, और वे तूलिका के चमत्कार पर आश्चर्य करते, और चित्र के आशय से प्रेरणा ग्रहण करते।

इस प्रकार चीन के लेखक, कलाकार, गायक, अभिनेता, नाटककार, चित्रकार नृत्यकार, विद्यार्थी, युवतियाँ, प्रोफेसर सभी संगठित होकर दिन-रात चीनी जनता में प्रचार करते रहते और कहीं भी चीनी जनता के हृदय में नाउम्मीदी या निराशा को घुसने नहीं देते। उनका यह कार्य इतिहास में अभूतपूर्व है।

—अगस्त १९४२

कार्ल मार्क्स : जनवादी साहित्य की प्रेरक शक्ति

कार्ल मार्क्स और उनकी विचारधारा का जितना गहरा विश्वव्यापी प्रभाव पड़ा है, आज तक उतना अन्य किसी विचारक या एक विचारधारा का नहीं पड़ा। मनुष्य का आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, आध्यात्मिक, नैतिक और सांस्कृतिक जीवन अर्थात् उसके भाव, विचार और कर्म-जगत् का कोई स्तर और कोई क्षेत्र मार्क्स और मार्क्सवाद के युगान्तकारी प्रभाव से अछूता नहीं रहा। विश्व की कोटि-कोटि जनता को, पुराने असमानवीय वर्ग-समाज के अन्याय, अनैतिकता, हिंसा, शोषण और उत्पीड़न का सवा के लिए अन्त करके एक सच्चे वर्गमुक्त, शोषण-मुक्त, हिंसा-मुक्त और स्वतन्त्र मानवीय जन-समाज के साम्यवादी जीवन का निर्माण करने का एकमात्र सही और वैज्ञानिक मार्ग दिखाकर कार्ल मार्क्स न केवल युग-युग के लिए समूची मानव-जाति को श्रद्धा और कृतज्ञता के अधिकारी बन गये हैं, बल्कि मनुष्य-मात्र के लिए एक ऐसी प्रेरणा बन गये हैं, जिसका अनुभव करके ही आज दुनियाँ के ८० करोड़ मनुष्यों ने जमीन का एक तिहाई भाग वर्ग-समाज से आज़ाद कर लिया है, और दुनियाँ के बाकी लोग इन मुक्त मानवों के साथ मिलकर आज़ादी, जनवाद और स्थायी विश्व-शांति के लिए विकट संघर्ष कर रहे हैं। मार्क्स की विचारधारा से प्रभावित, इतने विशाल भू-भाग पर वर्ग-मुक्त समाजवादी तथा नये जनवादी सामाजिक जीवन का निर्माण और अन्यत्र उसकी प्राप्ति के लिए होने वाला अविराम संघर्ष ही इस युग की केन्द्रीय वास्तविकता है। विश्व के साहित्य और कला को इस मानवीय संघर्ष और निर्माण से कितनी गहान् रचनात्मक प्रेरणाएँ मिली हैं, इसका सहज ही अनुमान किया जा सकता है, क्योंकि कला और साहित्य वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करते हैं।

कार्ल मार्क्स का जन्म लगभग एक सौ चौतीस वर्ष पूर्व सन् १८१८ में ५ मई को जर्मनी के एक यूदो परिवार में हुआ था। एक विद्यार्थी की हैसियत से उन्होंने न्याय-विधान, इतिहास और दर्शनशास्त्र का अध्ययन किया। मार्क्स अपने विद्यार्थी-जीवन में ही विश्व-वन्द्य दार्शनिक हीगल के वामपक्षी अनुयायियों के दल में शामिल हो गये थे। उन दिनों जर्मनी में 'वामपक्षी हीगलवादियों' की विचारधारा का प्रभाव बढ़ रहा था। लुडविग फ्योरबाख़ जैसा दार्शनिक धीरे-धीरे भौतिकवादी हो गया और उसकी 'ईसाई मत का सार-तत्त्व' (The Essence of Christia-

nity) और 'भावी दर्शन के सिद्धान्त' (The Principles of the Philosophy of the Future) पुस्तको को पढ़कर मार्क्स, एंगिल्स और अनेक तरुण विचारक फ्योरबाख की विचारधारा के समर्थक हो गये ।

सन् १८४२ में कुछ लोगो ने जर्मनी की प्रतिक्रियावादी हुकूमत के खिलाफ एक पत्र निकाला । प्रारम्भ में बुनो बायर के साथ मार्क्स को उसका प्रधान लेखक बनने के लिए निमंत्रित किया गया और लगभग दस महीने बाद मार्क्स उस पत्र के प्रधान सम्पादक नियुक्त कर दिये गये । मार्क्स के सम्पादन-काल में इस पत्र की विचारधारा अधिक मुखर रूप से क्रान्तिकारी और जनवादी हो गई । हुकूमत को यह सहन नहीं हुआ और दो-तीन महीनो के भीतर ही उसे गैरकानूनी कर दिया गया ।

सन् १८४३ में मार्क्स ने अपने बचपन की मित्र जैमी वान वेस्टफेलेन से विवाह किया । अपने देश में विरोधी पत्र निकालने की सुविधा न होने के कारण, विदेश से पत्र निकालने का इरादा करके उसी वर्ष मार्क्स फ्रांस की राजधानी पेरिस चले गये । पेरिस से उन्होंने जो पत्रिका प्रकाशित की उसका एक अंक ही निकल पाया, क्योंकि वहाँ बैठकर जर्मनी में गुप्त रूप से उसका वितरण करना आसान न था । परन्तु इस पत्रिका में मार्क्स ने जो लेख दिये, उनसे इस बात का परिचय मिल जाता है कि मार्क्स के विचार इस समय तक क्रान्तिकारी हो गये थे । इन लेखों में उन्होंने हर चीज की खुलकर निर्मम आलोचना और जनता और श्रमजीवी वर्ग से अपील की थी ।

सन् १८४४ के सितम्बर में कार्ल मार्क्स की फ्रीडरिक एंगिल्स से पहली बार पेरिस में भेंट हुई । तभी ये दोनों मनीषी आजीवन के लिए एक महान् मित्रता के सूत्र में बँध गये । उन दिनों पेरिस में दार्शनिक प्रूधाँ की विचारधारा और कई दूसरे मध्यवर्गीय समाजवादी विचारों के इर्द-गिर्द अनेक क्रान्तिकारी दल संगठित हो गये थे । मार्क्स और एंगिल्स ने इन दलों के कार्यों में आगे बढ़कर सक्रिय भाग लिया । मार्क्स ने अपने पेरिस-प्रवास में अपनी पुस्तक 'दर्शन की नगण्यता' (The Poverty of Philosophy) में प्रूधाँ की विचारधारा का खोखलापन सिद्ध किया और श्रमजीवी क्रान्ति या कम्युनिज्म के सिद्धान्त और रणनीति की क्रान्तिकारी रूपरेखा तैयार की । जर्मन सरकार के बार-बार जोर देने पर सन् १८४५ में फ्रांस की सरकार ने मार्क्स को खतरनाक क्रान्तिकारी होने के कारण देश-निकाला दे दिया । मार्क्स और एंगिल्स बेल्जियम के ब्रूसेल्स नगर में चले गये और वहाँ 'कम्युनिस्ट-लीग' नाम की एक गुप्त प्रचार-संस्था के सदस्य बनकर काम करने लगे । सन् १८४७ में उन्होंने कम्युनिस्ट लीग के दूसरे अधिवेशन में लन्दन जाकर प्रमुख भाग लिया और इस अवसर पर मार्क्स ने उस 'कम्युनिस्ट-घोषणापत्र' का मसविदा तैयार किया जो

कार्य में लगे रहने से मार्क्स का स्वास्थ्य खराब हो गया था और १४ मार्च, सन् १८८३, में लगभग ६५ वर्ष की आयु में ही मार्क्स ने अपनी कुर्सी पर बैठे-बैठे शांतिपूर्वक प्राण त्याग दिये। इस प्रकार इस महान् क्रान्तिकारी की, बाह्य रूप में अपेक्षया घटनाहीन, पर विश्व-इतिहास की दृष्टि से असीम रचनात्मक सभावनाओं से परिपूर्ण और घटनामय, जीवनलीला समाप्त हुई।

मार्क्स और मार्सीय विचारधारा की निरन्तर बढ़ती हुई विश्व-व्यापी महत्ता और मान्यता का रहस्य केवल यह है कि मार्क्स ने अपनी अद्भुत प्रतिभा का कभी दुरुपयोग नहीं किया अर्थात् किसी प्रलोभन में फँसकर विश्व की श्रमजीवी जनता के हित-चिन्तन और सत्य की खोज से विमुख नहीं हुए। मनुष्य-कृत साहित्य, कला, संस्कृति, दर्शन, विज्ञान, विचारधाराओं, सामाजिक जीवन और अर्थ-व्यवस्थाओं की पुंजीभूत ज्ञान-राशि का अध्ययन उनका इतना परिपूर्ण और विशाल था कि वे सहज ही उनके प्राणवन्त, सजीव तत्वों को खोज लेते थे और जीवन की वास्तविकता में निरन्तर होने वाले परिवर्तनों के मूल कारणों का अपनी द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी प्रणाली से सहज ही उद्घाटन कर सकने में समर्थ थे। उनकी यह द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी प्रणाली ही आज प्रगतिशील और सही अर्थों में वैज्ञानिक प्रणाली है।

इस प्रणाली में मार्क्स ने १९वीं शताब्दी की तीन प्रमुख विचारधाराओं को केवल आगे ही नहीं बढ़ाया, बल्कि उनका नया क्रान्तिकारी संस्कार करके उन्हें समन्वित भी किया। यही कारण है कि मार्क्स की विचारधारा विश्व के प्रत्येक प्रगतिशील आन्दोलन की आधारशिला और मूल प्रेरणा बन गई है। इन तीन विचारधाराओं में एक क्लासीकल जर्मन दर्शन दूसरा क्लासीकल अंग्रेजी अर्थशास्त्र और तीसरा फ्रांसीसी समाजवाद था। इन तीनों विचारधाराओं का सर्वहारा-वर्ग के दृष्टिकोण से समन्वय करके मार्क्स इस परिणाम पर पहुँचे कि दार्शनिकों का यह कर्तव्य नहीं है कि वे व्यर्थ की ऊहापोह में फँसकर केवल 'विश्व है या नहीं है' की अमूर्त व्याख्या में ही लगे रहें, बल्कि उनका कर्तव्य तो यह है कि वे अपने तत्त्व-चिन्तन से विश्व को बदलने में योग दे। मार्क्स के दृष्टिकोण की यही विशेषता है कि वह जगत् को और मानव-जीवन को शोषण से मुक्त, इसकी सम्पदा को सर्वजन-सुलभ और समाज को समृद्ध और प्रगतिशील बनाने के लिए इसके वर्तमान आर्थिक-सामाजिक सम्बन्धों, नैतिक मान्यताओं, सौन्दर्य-मूल्यों को बदलने का लक्ष्य और मार्ग बताता है।

मार्क्स ने यह सिद्ध कर दिखाया कि विश्व की एकता इसलिए नहीं है कि विश्व है, बल्कि इसलिए है कि यह विश्व भौतिक है, और इस भौतिकता का प्रधान गुण उसका निरन्तर गतिशील होना है। विचार और चेतना मानव-मस्तिष्क की

उपज है, जो स्वयं प्रकृति की उपज है और जिसका विकास उसके वातावरण के साथ हुआ है। मानव-मस्तिष्क इस भौतिक जगत् को प्रतिबिम्बित करके विचारों को रूप देता है। मार्क्स ने यह सिद्ध कर दिखाया है कि भौतिक जगत् का अस्तित्व हमारे बावजूद है, प्रकृति के अपने नियम हैं और मनुष्य जिस सीमा तक इन नियमों को जान-समझ लेता है उसी हद तक वह नियति की अन्ध-आवश्यकताओं पर काबू पा कर प्रकृति पर अपना नियन्त्रण भी स्थापित कर लेता है और मृत भी हो जाता है। इस प्रकार मार्क्स के अनुसार आवश्यकता को सही-सही समझ लेने से आवश्यकता का गुणात्मक रूपान्तर हो जाता है, अर्थात् वह मक्ति के रूप में बदल जाती है।

मार्क्स का यह भौतिकवाद अन्य भौतिकवादियों की परम्परा से भिन्न था, क्योंकि अन्य भौतिकवादियों का दृष्टिकोण यान्त्रिक और अनेतिहासिक था, विकास-सिद्धान्त का सर्वत्र प्रयोग नहीं करता था और 'मानव-तत्त्व' को अमूर्त ढंग से देखता था, न कि मार्क्स की तरह द्वन्द्वात्मक रीति से। ऐतिहासिक प्रगति के परिणाम स्वरूप सामाजिक-सम्बन्धों की जटिल व्यवस्था के विकास-रूप में। इसीलिए मार्क्स के भौतिकवाद को 'द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' कहा जाता है। द्वन्द्वात्मक विकास से मार्क्स का तात्पर्य था कि यह विद्वद् कोई बनी-बनाई चीज नहीं है, बल्कि असंख्य प्रवहमान् क्रिया-प्रक्रियाओं के दृष्ट और संयोग से निरन्तर परिवर्तनशील है। कोई वस्तु आत्मनिर्भर, चिरन्तन और अनन्य नहीं है, बल्कि अन्य वस्तुओं के साथ अन्योन्याश्रित सम्बन्ध में जुड़ी हुई है। द्वन्द्वात्मक सिद्धान्त के अनुसार हर वस्तु में परस्पर-विरोधी तत्त्वों से मिलकर एकता पैदा होती है, तथा चूँकि यह 'एकता' स्थायी नहीं, बल्कि परिस्थितिजन्य और अस्थायी होती है, इसलिए वस्तुओं में अचिराम रूप से जो गुणात्मक अथवा परिणाम-सूचक संवृद्धि होती रहती है, उसके कारण परिणामतः एक ऐसी स्थिति आती है, जब या तो सहसा परिणाम सूचक संवृद्धि में गुणात्मक परिवर्तन होता है, या इसका उल्टा होता है। अन्त में द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का सबसे महत्वपूर्ण सिद्धान्त यह है कि यह विकास, वाद-प्रतिवाद, सवाद या घात-प्रतिघात, संघात के हमारे प्राचीन परिचित मार्ग से होता है, अर्थात् जो वस्तु है, वह अपने ही विरोधी तत्त्व को जन्म देता है, और इस प्रकार हर मजिल पर जो समन्वय होता जाता है, वह पहले के किसी भी समन्वय की अपेक्षा ऐतिहासिक विकास की दृष्टि से ऊँचे आधार पर होता है।

मार्क्सवादी दर्शन के इन सिद्धान्त-सूत्रों का मनुष्य के ऐतिहासिक और सामाजिक जीवन के लिए जो क्रान्तिकारी महत्त्व है, उसको बढ़ा चढ़ाकर नहीं कहा जा सकता। 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' के रूप में समाज पर इन सिद्धान्तों को लागू करके मार्क्स ने सिद्ध कर दिखाया कि मनुष्य ही अपने इतिहास और भाग्य का

विधाता है। अपने को जीवित रखने के लिए मनुष्य उत्पादन-कार्य में लगता है। यह उत्पादन-कार्य चूंकि अकेले सम्भव नहीं है, न मनुष्य अकेला कहीं रहता है, इसलिए उत्पादन-साधनों के अनुरूप मनुष्यों के आपस में सामाजिक सम्बन्ध स्थापित होते जाते हैं। उनकी चेतना भी इन आर्थिक सम्बन्धों और साधनों के अनुरूप ही होती है। उत्पादन की शक्तियाँ जब अधिक विकसित हो जाती हैं, और मौजूदा उत्पादन-सम्बन्ध उनके विकास में बाधक होने लगते हैं, तो दोनों में परस्पर टक्कर होती है। तब सामाजिक क्रान्तियों का युग शुरू होता है। आर्थिक अधार के बदल जाने के कारण उसका ऊपरी ढाँचा तेजी से बदलने लगता है। मनुष्य के समाज-सम्बन्धों के साथ-साथ उसके विचार-जगत् में भी परिवर्तन आता है, अर्थात् राजनीतिक, दार्शनिक, नैतिक, सांस्कृतिक मान्यताओं और न्याय-व्यवस्था आदि उन तमाम विचार-गत रूपों में, जिनके माध्यम से मनुष्य इस संघर्ष की चेतना प्राप्त करते हैं, और जिनके माध्यम से ही संघर्ष करते हैं, यह परिवर्तन घटित होता है।

मार्क्स के इस विचार के अनुसार मनुष्य अब तक अपने विकास के चार ऐतिहासिक युगों से पार हो आया है, अर्थात् प्रागैतिहासिक साम्यवाद का युग, बर्बरता का युग, सामन्ती व्यवस्था का युग और पूँजीवाद का युग। अब तक मनुष्य का विकास वर्ग-संघर्ष के द्वारा ही हुआ है, क्योंकि वर्ग-समाज में उत्पादन के साधनों पर स्वामित्व रखने वाले शोषक-वर्ग साधनहीन असंख्य जनता के श्रम का शोषण करते रहे हैं। परन्तु आज इतिहास ने सगठित मजदूर-वर्ग के रूप में समाज के भीतर उस शक्ति को जन्म दे दिया है, जो पूँजीवाद के वर्ग-समाज का अन्त करके, एक वर्गमुक्त, सच्चा साम्यवादी मानव-समाज स्थापित कर सकेगा। यह विकास भी अनिवार्य है, इतिहास की प्रगति इसी दिशा में है।

मार्क्स क्यों आधुनिक साहित्य और कला की सबसे महान् प्रेरक शक्ति बना, इस संक्षिप्त परिचय के बाद कोई भी इस बात का सहज अनुमान कर सकता है। सोवियत रूस, चीन और पूर्वीय यूरोप के नये जनवादी देशों को छोड़कर, जो मार्क्स के बताये पथ पर चलकर वर्ग-समाज की कालरात्रि से मुक्ति पा चुके हैं, विश्व के अन्य पूँजीवादी देशों के साहित्य और कला-संस्कृति में भी जो प्रवृत्तियाँ आज मनुष्य की प्रगति की आकांक्षी हैं, जिनसे आशा और उम्मीद का स्वर फूटता है, जिनमें जीवन के प्रति अनुराग और मानव-प्रेम है, जो स्थायी विश्व-शान्ति, आज़ादी और जनवाद की समर्थक हैं, ये सारी प्रवृत्तियाँ मार्क्स और मार्क्सवाद से किसी-न-किसी सीमा तक अवश्य प्रभावित हैं, क्योंकि सत्यान्वेषी कलाकार जीवन की वास्तविकता से विमुक्त नहीं हो सकते। आज पूँजीवादी जगत् में साहित्य, कला और संस्कृति का ह्रास हो रहा है, क्योंकि अपने साम्राज्यवादी और फासिस्ट रूप में पूँजीवाद कला और

कलाकार, दोनों का उग्र विरोधी है। इसलिए कि वह जीवन-सत्य का विरोधी है। यही कारण है कि पूँजीवादी साहित्य में सच्ची कला का हनन हो रहा है और उसमें मनुष्य के सच्चे गौरव को उद्धाटित नहीं किया जाता, मनुष्य को मुक्तिकामी, साहसी और जीवन-प्रेमी बनने की उदात्त नैतिक प्रेरणाएँ नहीं दी जातीं, बल्कि उसे अनैतिक, हिंस्र, क्षुद्र, बर्बर, स्वार्थलोलुप और मानवद्रोही बनने की प्रेरणाएँ दी जाती हैं। ये सर्वविधित तथ्य हैं, मन से गढ़े हुए नहीं। इस समय विश्व-साहित्य में जो महान् प्रतिभा के छष्टा हैं, वे मार्क्स और मार्क्सवाद से प्रभावित हैं या उससे सहानुभूति रखते हैं और जनता के साथ उनकी कला का अविच्छिन्न सम्बन्ध है। अमरीका के होवर्ड फास्ट, डेनमार्क के एन्डरसन नीक्सो, जर्मनी के टामस मान, आयरलैंड के ओ केसी, फ्रांस के लुई अरागाँ, तुर्की के कवि नाज़िम हिकमत, चिली के कवि पैब्लोनरुदा, दक्षिण भारत के महाकवि वल्लथोल, हिन्दी के महाकवि निराला और पन्त, और पिछली पीढ़ी के गोकी, बर्नार्ड शाँ, लू लून, मायाकोव्सकी, काँडवल, रेलफ फॉक्स, रोम्याँ रोलैं, हेनरी बारबूज़, रवीन्द्र ठाकुर, शरत्, इकबाल, प्रेमचन्द आदि महान् कलाकारों ने मार्क्स से किसी-न-किसी रूप में प्रेरणा पाई है। अन्त में एक बात और। मार्क्स स्वयं अपने समय तक के विश्व-साहित्य और संस्कृति की जीवन्त परम्पराओं और महान् कृतियों के मर्मज्ञ अभ्येता थे। शेक्सपियर, बाल्ज़क, गेटे, हाइने, गिलर, इब्सन आदि महान् लेखकों और ग्रीक साहित्य और कला के सम्बन्ध में उन्होंने यदा-कदा जो विवेचनात्मक मन्तव्य प्रकट किये, वे इतने मौलिक और वस्तुनिष्ठ थे कि उनके आधार पर एक ऐसे नये सौन्दर्य-शास्त्र और नई समीक्षा-पद्धति का विकास हुआ है, जो प्राचीन और अर्वाचीन काव्य, साहित्य, कला और संस्कृति का सही वैज्ञानिक मूल्यांकन करने में समर्थ है। इस मार्क्सिय समीक्षा-पद्धति और सौन्दर्य-दृष्टि के अनुसार प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृति अपने युग की वास्तविकता के सार-तत्त्व का कोई-न-कोई पहलू अवश्य प्रतिबिम्बित करती है। कलाकार अपनी प्रतिभा से युग की मौलिक समस्याओं से और मनुष्य की चेतना और जीवन में अपना समाधान पाने के लिए उठने वाले उन केन्द्रीय प्रश्नों से उलझता है, जो मनुष्य के ऐतिहासिक संघर्षों को प्रतिबिम्बित करते हैं। सच्चा कलाकार सत्य का अन्वेषी होता है, इसी कारण वर्ग-समाज के सभी महान् कलाकार अपने समय के प्रह्लाद और प्रेमिष्ठिमस थे, या है। सत्य का अन्वेषी होने के कारण ही कलाकार और उसकी कला जानिबदार होती है, तटस्थ और गैर-जानिबदार नहीं, क्योंकि एक वर्ग-समाज में जिस प्रकार शोषक और शोषित वर्गों की दो संस्कृतियाँ होती हैं, उसी प्रकार सत्य भी एक नहीं होता। एक सत्य उस वर्ग का होता है, जो इतिहास-पट पर अपनी लीला समाप्त करता हुआ मरणोन्मुख होता है और दूसरा सत्य जनता का होता है, जो इतिहास, कला और

संस्कृति का वास्तविक निर्माता है। यही वास्तविक सत्य है। यह सत्य इसी कारण अनैतिक नहीं हो सकता कि इसकी नैतिकता के मान-मूल्य जन-हित से ही सम्बन्धित होते हैं। मार्क्स और मार्क्सवाद इस आधार पर सत्य, एक मानववादी और कर्मप्रेरक नैतिकता से कला का अविच्छिन्न सम्बन्ध जोड़ता है।

कवि पन्त ने इसी मार्क्सिय विचार को व्यक्त करते हुए लिखा है : “सत्य नहीं वह, जनता से जो नहीं प्राण-सम्बन्धित”। एक भ्रामक आरोप लगाया जाता है कि मार्क्सिय विचारधारा संस्कृति-विरोधी है, कलाकार की कला पर आर्थिक मतवाद का अकुश लगाती है और इस प्रकार कला-संस्कृति का हनन करती है। यह आरोप कितना हास्यास्पद है, इसका अनुमान करना कठिन नहीं है, क्योंकि अपने दीर्घ इतिहास-काल में मनुष्य कभी संस्कृति के बिना नहीं रहा। संस्कृति का निर्माण ही उसने इसलिए किया कि वह अधिक समृद्ध, मुक्त और मानवीय जीवन बिता सके। मार्क्स के उदात्त विचारों से प्रेरित होकर विश्व की जनता समता और आज़ादी जिस मानवीय समाज का निर्माण कर रही है, या उसके लिए संघर्ष कर रही है, वर्ग-समाज की यन्त्रणाओं और अनाचारों से खडित मनुष्य के व्यक्तित्व को पूर्णतः विकसित करके, उसे सकल विश्व और प्रकृति का स्वामी बनाने के लिए जो भगीरथ प्रयत्न कर रही है, वह क्या कला और साहित्य की मुक्तिदायी प्रेरणाओं की उपेक्षा करके सम्भव हो सकेगा? सोवियत यूनियन, चीन और अन्य नये जनवादी देशों की वैज्ञानिक आर्थिक सफलताओं से ही नहीं, बल्कि उनकी सांस्कृतिक, कलात्मक और साहित्यिक सफलताओं से भी हमारे देश का शिक्षित और प्रबुद्ध समुदाय काफ़ी परिचित हो चुका है, और उनसे प्रेरणाएँ ले रहा है। अतः ऐसे भ्रामक आरोप मार्क्स और मार्क्सवाद पर असत्य का पर्दा नहीं डाल सकते। मार्क्स हमारे देश के आधुनिक साहित्य की भी प्रेरक शक्ति हैं। साहित्य में प्रगतिशील आन्दोलन इसका ज्वलंत प्रमाण है।

—अक्तूबर १९५२

काश्मीर

दुनियाँ में सभी देश सुन्दर हैं—कौन सा नहीं है ? यदि कोई देश सचमुच असुन्दर होता, तो वहाँ मनुष्य न रहते। किन्तु इस बात को उलटकर कहना ही अधिक उपयुक्त होगा कि जहाँ कहीं मनुष्य का वास है, वह देश सुन्दर है। क्योंकि जिस देश की भी सम या विषम भौगोलिक परिस्थितियों के निरन्तर संसर्ग में रहकर मनुष्यो ने दीर्घकाल से अपना जातीय जीवन बिताया है, जहाँ के पेड़-पौधों, फल-फूल, पशु-पक्षियों के वे चिर-सहचर हैं, जहाँ की जलवायु और ऋतुओं—वर्षा, आतप, शीत के वे अभ्यस्त हैं, जहाँ के नदी-नालों, गिरि-बनों, सागर-भीलो और खेत-खलिहानों से उनके जातीय इतिहास की स्मृतियों और उनके दैनंदिन सामान्य कर्म-जीवन के अर्थ-सम्बन्ध और राग-तन्तु इतने गुंफित और भाव-प्रवण हो गये हैं कि वे प्रकृति के समस्त प्रकोपो और स्वेच्छाचारिता के बावजूद उसके साथ तादात्म्य और सामंजस्य स्थापित कर चुके हैं—वह देश कुल मिलाकर उन्हें सुन्दर ही लगता है। इसी लिए ध्रुव प्रदेश के असह्य शीत, सहारा के मरुस्थल और भूमध्य-रेखा की असह्य गरमी भेलने वाले प्राणी भी अपने देश को उतना ही प्यार करते हैं जितना कि विश्व के सुन्दर कहे जाने वाले प्रदेशों के निवासी। देश हो या और कुछ, मनुष्य से ही उनकी सुन्दरता और गरिमा है। मनुष्य का सामाजिक जीवन ही इन गुणों का प्रमाण और प्रतिमान है। विभिन्न प्रदेशों की विशिष्ट भौगोलिक परिस्थितियों में रहने वाले मनुष्यो में आदि-काल से ही वस्तुओं के साथ-साथ अपने-अपने अनुभवों का भी आदान-प्रदान और विनिमय होता रहा है, जिससे मानव-जीवन की अपेक्षा में प्रकृत और मनुष्य-कृत वस्तुओं के मूल्य बनते गये हैं और उनमें तुलना करना संभव हो सका है। इसी लिए ऐसे वाक्यों में सार्थकता है कि 'काश्मीर पूरब का स्विट्ज़रलैण्ड है,' 'बाग़े-अदन है' या 'अर्जोन्जन्त' अर्थात् 'भू-स्वर्ग है'। इन वाक्यों का सीधा-सादा अर्थ केवल इतना है कि मनुष्य ने अपने दीर्घकालीन और विश्व-व्यापी अनुभव से पाया है कि काश्मीर की तुलना या तो स्विट्ज़रलैण्ड और बाग़े-अदन से की जा सकती है या फिर कहना चाहिए कि पृथ्वी पर उससे सुन्दर और रमणीक देश दूसरा नहीं है। मुझे स्विट्ज़रलैण्ड या बाग़े-अदन देखने का सौभाग्य नहीं मिला, केवल पुस्तकों में ही उनके बारे में पढ़ा है या वहाँ के यात्रियों के मुख से उनके सौन्दर्य की महिमा सुनी है, और मुझे स्वयं अपनी मातृ-भूमि ब्रज-प्रदेश से हार्दिक

अनुराग है, जिसकी कुञ्ज-गलियों और करील-कछारों की मदिर सुन्दरता के गीते भारत के अग्रणी कवियों ने गाये हैं—फिर भी काश्मीर में लगातार चार वर्ष बिताकर और दुनियाँ के अन्य देशों के बारे में बहुत-कुछ पढ़-सुनकर आज मैं आपके सामने प्रथम चीनी यात्री ह्वान सांग और ओ-काँग से लेकर अब तक काश्मीर गये असंख्य यात्रियों और दर्शकों के विवरणों से निरपवाद रूप से स्वीकार की गई इस बात में अपनी साक्षी भी जोड़ना चाहता हूँ कि काश्मीर वास्तव में एक अर्जुज्ज्वल या भू-स्वर्ग है—इस दृष्टि से नहीं कि वहाँ के निवासी ज्ञान-विज्ञान में सब से बड़-चढ़ कर हैं और उनके देश में इतना धन-धान्य पैदा होता है कि प्रत्येक काश्मीरी का जीवन संस्कृत और साधन-सम्पन्न है। इस दृष्टि से न तो बाहर के लोग ही और न काश्मीर के निवासी ही अपने देश पर अभी गर्व कर सकते हैं। इसके हेतु ही तो उनका 'नया काश्मीर' निर्माण करने का सघर्ष है जो अभी जारी है। किन्तु इस अर्थ में काश्मीर अवश्य एक भू-स्वर्ग है कि उस पर प्रकृति ने मुक्त करो से अपना अपार वैभव, अपनी अनन्त सुषमा, अपना अनिष्ट सौन्दर्य निछावर किया है, जिससे उसकी भूमि का कोना-कोना स्वयं अपनी मिसाल बना हुआ है। काश्मीर जाने से हमारी सौन्दर्य-भावना कोमल और व्यापक बनती है। जिन्होंने काश्मीर देखा है—दुर्भाग्य से ऐसे भाग्यशीलों की संख्या नगण्य है—उनकी मधुर स्मृतियों को जगाने के लिए, और जिन्होंने नहीं देखा है, और अपने जीवन की विडम्बनाओं के कारण जो शायद ही कभी काश्मीर-यात्रा के लिए साधन और अवकाश जुटा सके, उन असंख्य जनो के लिए आज मैं इस दर्शनीय भू-स्वर्ग की एक झलक दिखाना चाहता हूँ।

विशाल हिमालय प्रदेश में काश्मीर की घाटी की स्थिति अपूर्व है। यह घाटी अगम अण्डाकार है और उसको चारों ओर से घेरने वाली हिम-किरीट-धारी पर्वत-मालाएँ भी असम अण्डाकार हैं, जैसे यह प्रकृति का विशाल एम्पीथियेटर हो। यदि पर्वत-शिखरों से जोड़े तो इस घाटी की लम्बाई ११६ मील और चौड़ाई ४० से ७५ मील है। अन्यथा घाटी का निचला और अपेक्षाकृत समतल भाग दक्षिण-पूर्व से उत्तर-पश्चिम तक ८४ मील लम्बा और २० से २५ मील तक चौड़ा है। घाटी का समतल भाग कहीं भी समुद्रतल से ५ हजार फुट से नीचा नहीं है। इस विशाल उपत्यका के चारों ओर अँगूठी की तरह पर्वत-मालाओं का गहन, अटूट घेरा है। दक्षिणतम स्थान के कुछ भाग को छोड़कर हर दिशा में ये पर्वत १० हजार फुट से अधिक ऊँचे हैं। अधिकतर उनकी ऊँचाई १३ हजार फुट से ज्यादा है और कहीं-कहीं पर उनके शिखर १८ हजार फुट की ऊँचाई तक पहुँचते हैं। दक्षिण में बानहवाल दर्रे से पीर पंचाल की हिमाच्छादित पर्वत-माला दक्षिण-पश्चिम से लेकर उत्तर-पश्चिम तक घाटी को अपनी विशाल भुजा में घेरती है। पूर्वोत्तर, उत्तर और

उत्तर-पश्चिम से उच्च पर्वतीय शृंखला की एक दूसरी अटूट शाखा काश्मीर की घाटी को घेरता है, जिसमें कोहनहार, अमरनाथ, हरमुकट और काजनाग नाम के पर्वत और शिखर हैं, तथा लद्दाख जाने के लिए जोजी-ला और बलितस्तान और गिलगित जाने के लिए राजदअन और बुदखुत के प्रसिद्ध दर्रे हैं। इस श्रृंगठीनुमा घाटी के मध्य के मैदानों की ओर पहाड़ों के जो ढलाव हैं, उनसे होकर सैकड़ों नदियाँ, नाले और झरने बहते हैं और घाटी के भीतर ही कहीं न कहीं वितस्ता (भेलम नदी) में जाकर गिरते हैं। पार्श्व की जिन छोटी-बड़ी उपत्यकाओं में से होकर ये सहायक नदियाँ बहती हैं उन पर सुन्दर देवदार के बनो का सघन आवरण छाया है और इन बनो से भी ऊपर उच्च पर्वतीय मार्ग अर्थात् मैदान और चरागाह हैं जो चिरस्थायी हिम से मंडित शिखरों तक फैले हुए हैं। काश्मीर को चतुर्दिक् से घेरने वाले पर्वतों की महान् शृंखला में केवल एक दरार है। यह निकास घाटी के पश्चिमोत्तर सीमान्त में उस स्थान पर है जहाँ से सारी घाटी का पानी बटोरकर वितस्ता (भेलम) बारामूला के निर्गम-मार्ग से सिन्धु नदी में मिलने के लिए बाहर को बह जाती है।

अनुमान कीजिए कि वैदिक सस्कृति से पूर्व मोहेन-जो-दाड़ो की अतीत-कालीन सभ्यता के समय से चली आनेवाली काश्मीरी जाति की सस्कृति की चारित्रिक विशेषता का रूप-निर्माण करने में चारों दिशाओं में प्रहरी रूप में खड़े इन पर्वतों की अभेद्य सुरक्षा-पांत ने कितनी सशक्त और अटूट प्रेरणा न दी होगी? काश्मीर घाटी की विलक्षण भौगोलिक स्थिति की इस बाह्य रूपरेखा को ध्यान में रखना चाहिए, क्योंकि सहस्रों वर्षों से वहाँ के निवासी अपने चरणों से उसके दुर्गम पर्वतों और सुरम्य घाटियों के ओर-छोर नापते आये हैं। अपने विस्मय, जिज्ञासा और अनु-राग-भरे हृदय से उन्होंने प्रत्येक स्थान का नामकरण किया है। सहस्रों वर्षों के सामाजिक साहचर्य और राग-सम्बन्धों का इतिहास इन स्थानों और उनके नामों से संबद्ध है। उनके इतिहास की इस दीर्घ सांस्कृतिक परम्परा को जाने बिना ही श्रीनगर, गुलबर्ग, पहलगॉव, अमरनाथ आदि का भ्रमण करके लौट आने वाले यात्री केवल 'जो-है' वही देख आते हैं। किन्तु 'जो-है' वह पहले 'क्या-था' और आगे 'क्या-हो सकेगा'—इस भूत और भविष्य की भाँकी उन्हे देखने को नहीं मिलती। ऐसा देखना तो वस्तुतः ऐसी परिसीमित और एकांगी दृष्टि से देखना हुआ जिसमें चीजें अचल अवस्था में ही दीखती हैं, अपने गतिशील सजीव रूप में नहीं अर्थात् उनका अतीत हमसे कुछ नहीं बोलता, उनका वर्तमान हमारे लिए अपने ऐतिहासिक विकास और परिवर्तन की कोई मूर्त सार्थकता नहीं रखता और न भविष्य की ओर इशारे ही करता है। इससे काश्मीर-यात्रा का मूल्य तात्कालिक आनन्द-प्रमोद तक ही सीमित रह जाता है। किन्तु यदि आपको ज्ञात हो कि काश्मीरी भाषा में कूकरनाग, देरीनाग

अनन्तनाग आदि नामों के पीछे लगे 'नाग' शब्द का अर्थ साँप नहीं बल्कि 'चश्मा' है, और काश्मीर में ऐसे असंख्य चश्मे हैं, संभवतः प्रत्येक गाँव में है, और यह भी ज्ञात हो कि काश्मीरियों की दृष्टि में ये चश्मे, भीलें, झरने और नदियाँ स्वयं-भू देवी-देवता हैं, तो आपको उनके आर्थिक सामाजिक महत्त्व के साथ-साथ उनके अतीत इतिहास का भी अनुमान लग सकेगा। काश्मीर के अधिकांश प्राचीन, सांस्कृतिक और धार्मिक केन्द्र बड़े-बड़े चश्मों के स्थान पर हैं। काश्मीर में शायद ही कोई मन्दिर, मठ, विहार मस्जिद, मक़बरा या ज़ियारत होगी जिसमें स्वच्छ, निर्मल, मधुर जल का चश्मा न हो। धार्मिक भावना से मुक्त होने पर भी जब मैं काश्मीर के गाँव-गाँव में स्थित अपने देखे ऐसे सहज-सुन्दर पवित्र स्थानों की वहाँ की पुराणों और माहात्म्यों में बखान की गई अनुश्रुत धार्मिक महिमा का वर्णन पढ़ता हूँ तो काश्मीरियों के अतीत इतिहास के इस रहस्य पर विस्मय किये बिना नहीं रहता कि उन्हें किस प्रकार आदि-काल में ही इन चश्मों, नदियों, झरनों और भीलों की उपयोगिता का अनुभव करके ही अपनी सरल कल्पना से उन्हें मानव-गुण सम्पन्न व्यक्तित्व की महिमा से मंडित करना पड़ा होगा—तभी तो वे देवी-देवता, अर्थात् मानवीय कर्म, विवेक और नैतिक आचरण के प्रतिनिधि और साधारण जनो के सच्चे मित्र, सहचर और नेता के रूप में उनकी कल्पना में साकार हो सके। उनकी आधिदैविक उत्पत्ति के उपाख्यान उस अतीत की निशानी हैं जब लोक-चेतना, देवी चमत्कार और धर्म में मनुष्य की आस्था के माध्यम से ही व्यक्त होती थी। जो भी हो, यह विस्मय-भावना उन सहज-सुन्दर स्थानों की सौन्दर्यानुभूति को हमारे अन्दर और भी व्यापक और गहरा बना देती है।

आप यदि सड़क के मार्ग से जायें और बानहाल बरें की सुरंग के भीतरी द्वार पर खड़े होकर नज़र दौड़ाएँ या हवाई जहाज़ से नीचे झाँककर देखें, या गुलमर्ग से, या महादेव की चोटी से या श्रीनगर स्थित गोपादरी (शकराचार्य) की पहाड़ी से खड़े होकर घाटी पर विहगम दृष्टि डालें तो आपको काश्मीर की अण्डाकार घाटी का विशाल एम्फीथियेटर एक विचित्र रंग-बिरंगी आभा में ढँका दिखाई देगा। इतनी हरियाली आपको अन्यत्र देखने को शायद न मिले। घाटी के निचले मैदान से लेकर पाश्च की करेवा-भूमियों पर से होकर पहाड़ियों और पर्वतों तक फैले हुए स्वच्छ-जल में डूबे हुए घान के हरे-पीले-लाल-काले खेत ऐसे लगते हैं जैसे अनन्त सोपानों की एक जटिल शृंखला सामने हो। फिर श्याम रंग के घने वनों की दीर्घ करधनी और उनके भी ऊपर आँखों को चकाचौंध करने वाला बर्फ का चमचमाता विस्तीर्ण आंचल है, जिसके हिमशिखरों की लम्बी पाँत को काश्मीरी अपनी भाषा में 'संगरमाल' कहते हैं, जिसे सूर्य की किरणें सबसे पहले उषा की लाली में रंगकर प्रतिभासित कर

देती है और जिसके पीछे संध्या का सूर्य गिरते-गिरते घाटी में ऐसा अबीर छिड़का जाता है कि पृथ्वी और आकाश लाल रंग में नहा जाते हैं, और सूर्य की इस चुहल पर सहसा इकबाल का यह शेर याद आजाता है कि

सूरज ने जाते जाते शामे-सिय कबा को ।

तश्ते उफक से लेकर लाले के फूल मारे ॥

[अर्थात्—इयाम रंग के वस्त्रों में सजी संध्या सुन्दरी को सूरज ने जाते-जाते अरुण क्षितिज की तश्तरी से उठाकर गुलेलाला (लाल रंग का काश्मीरी वन-कुसुम) फेंक मारे ।]

और सदियों में जब वहाँ प्रकृति बर्फ की श्वेत चादर ओढ़कर धीर-गंभीर मुद्रा में वसन्त और ग्रीष्म की अपनी उन्मादकारी रंगरेलियों की टीसभरी याद सँजोये शान्त बैठी बिसूरती रहता है, उस समय लगता है मानो उस पर वैधव्य छा गया है। परन्तु अपनी इस निढाल, निश्चेतन अवस्था में उसका व्यक्तित्व और भी शुचितर, पुनीत और उदात्त हो जाता है। ये सारे मनोरम दृश्य किसी भी व्यक्ति को आनन्द-विभोर और विमग्न करने के लिए पर्याप्त हैं।

बान्हाल का दर्रा पार करते समय बायीं ओर पीर पंचाल की पर्वत-माला की १५ हजार फुट ऊँची तीन चोटियाँ नज़र आती हैं। इन्हे काश्मीरी 'ब्रमसकल' कहते हैं, जिसका अर्थ हुआ 'ब्रह्म-शिखर'। काश्मीर की नीलमत पुराण के अनुसार ब्रह्मा, विष्णु, महेश ने इन शिखरों पर चढ़कर घाटी में रहने वाले दानव 'जलोद्भव' से संघर्ष किया था। इनमें से अन्तिम चोटी प्रसिद्ध नौ-बन्धन तीर्थ का स्थान है। नीलमत और भारतीय प्रलय-कथा के अनुसार विष्णु ने अपने मत्स्य अवतार के समय अपना जलयान (अर्थात् नौ) इसी शिखर से बाँधा था। दुर्गा ने प्राणि-जाति को प्रलय से बचाने के लिए इस शिखर के रूप में अपने को परिवर्तित कर लिया था। इस शिखर के चरण में उत्तर-पश्चिम की ओर दो मील लम्बी एक पहाड़ी भील है, जिसका नाम कौसरनाग है, अर्थात् क्रमसरस या क्रमसार, जिसका अर्थ हुआ कि यह विष्णु का एक क्रम (चरण-चिन्ह) है। नौ-बन्धन यात्रा का यही वास्तविक स्थान है। बाहर से जाने वाले यात्री अमरनाथ तो जाते हैं, लेकिन नौ-बन्धन तीर्थ की ओर नहीं जाते, यद्यपि इसके मार्ग में भी अनेक अनुपम दृश्य हैं, जिनमें काश्मीर का सबसे सुन्दर और दर्शनीय अहरबल का आबशाह (जल-प्रपात) है, जिसकी चौड़ी-मोटी धारा दो सौ फुट की ऊँचाई से नीचे गिरती है और समीपवर्ती वन-गिरि-प्रान्तर में जिसका उछलता-बलखाता गर्जनकारी संगीत निरन्तर गूँजता और प्रतिध्वनित होता रहता है। इसके लिए मार्ग 'शोपियाँ' के नगर से होकर जाता है जो मुगलकालीन मार्ग पीर पंचाल के दर्रे के चरण में रम्बियार नदी की घाटी के मुख पर स्थित है।

दस-पन्द्रह दिन का अवकाश निकालकर काश्मीर गये यात्री के सामने श्रीनगर पहुँचकर एक धर्म-संकट-सा उपस्थित हो जाता है। वह यह निर्णय नहीं कर पाता कि कहाँ-कहाँ जाये। वह श्रीनगर से बाहर पीर पंचाल की गोद में फैले मैदान गुलमर्ग की सैर को जाये, जो विदेशी राज के दिनों अंग्रेजों का ग्रीष्म-निवास था, जहाँ के उच्च पर्वतीय मैदान को चारों दिशाओं से देवदार-वृक्षों की पांत घेरती है, जहाँ यात्रियों के लिए गोल्फ, सिनेमा, नृत्य-क्लब आदि सभी प्रकार के आनन्द-प्रमोद की आधुनिक सुविधाएँ प्राप्त हैं, जहाँ से संध्या के समय पश्चिमोत्तर बलिस्तान में स्थित २६ हजार फुट ऊँचे नंगा पर्वत की बरफाने बादलों में घिरी विराट चोटी दिखाई देती है और जहाँ से पीर पंचाल के एक और उच्च पर्वतीय मैदान खेलनमर्ग और उससे भी ऊपर उसके हिमांचल में फैली अलपत्थर भील के अद्भुत दृश्य देखने को जाया जा सकता है। या फिर वह लिदर नदी की घाटी में स्थित १५००० जाये, जिसके मार्ग में पाम्पुर के केसर के विस्तीर्ण, समतल खेत आते हैं, अवन्तीपुर में अवन्तीस्वामी के विशाल मन्दिर के ध्वंसावशेष सड़क के किनारे ही देखने को मिलते हैं—जिसे नवीं शताब्दी में यशस्वी राजा अवन्तीवर्मन ने बनवाया था, फिर अनन्तनाग या इस्लामाबाद का नगर आता है, जहाँ के खिलौने, स्त्रियों के प्रसाधन की रंग-बिरंगी काश्मीरी वस्तुएँ, गब्बे और लोइयाँ प्रसिद्ध हैं और गन्धक के बड़े-बड़े चदमे हैं और ऐश मुकाम आता है, जहाँ पहाड़ी पर कबीर जैसे संत-कवि शेख नूरुद्दीन के शिष्य की अत्यन्त भव्य ज़ियारत है, जिसमें एक गहरी कन्दरा के भीतर ऐश साहब की कब्र है। और फिर पहलगाम—जहाँ पहुँचकर प्रकृति के एक विचित्र सौन्दर्य का साक्षात्कार होता है, जहाँ दो घाटियों से आई धाराओं का संगम है और पानी उच्छल गति से अतिराम कल-कल करता बहता है और देवदार के वनों की सनसन बहती पवन में एक मादक सुरभि भरी रहती है—जहाँ से एक धारा के सहारे चलकर हमें चन्दन-वाड़ी, शेषनाग, पंचतरणी, वायुजन और अमरनाथ के प्रारंभ में हरे-भरे किन्तु बाद में उजाड़ और उदास शिलाओं और तुषार-नदों के दर्शनीय स्थान मिलते हैं, दूसरी ओर लिदर नदी की धारा के सहारे चलकर हम लिदरवत पहुँचते हैं जहाँ से कोलाहाई का विस्तीर्ण तुषार-नद शुरू होता है। या फिर वह अनन्तनाग से आगे एक दिशा में हटकर स्थित मटन के तीर्थ को देखने जायें, जहाँ के पण्डे काशी और मथुरा के पण्डों की ही तरह अपनी सात पुस्तों में पहली बार काश्मीर गये यात्री को भी पोथियों में से निकालकर पीढ़ी-दर-पीढ़ी से चला आया यजमान सिद्ध करने में प्रवीण है और जहाँ से लगी हुई करेवा भूमि पर स्थित मार्तण्ड के विशाल मन्दिर का ध्वंस है जो प्राचीन काश्मीरी स्थापत्य का बेजोड़ नमूना है। या वह अनन्तनाग से आगे बढ़कर एक तिकोनी पहाड़ी के चरण में स्थित अच्छाबल के मुगलकालीन बाग की सैर को

जाये, जहाँ के चश्मे का मधुर धातु-मिश्रित पानी स्वास्थ्यवर्धक है। या फिर वह अनन्तनाग से ही एक ओर दिशा में मुड़कर बेरीनाग जायें जिसका विशाल हरे रंग का पक्का चश्मा वितस्ता का उद्गम-स्थान है, जिसमें असह्य रंग-विरंगी मछलियाँ कीड़ा-कौतुक करती रहती हैं, जिन पर पड़ने वाली सूर्य-रश्मियाँ पानी के अन्दर छोटे-छोटे इन्द्रधनुष बनाती-बिगाड़ती रहती हैं—इस दृश्य को यदि उसके पास केभरा है तो फिल्म पर, नहीं तो अपने हृदय-पट पर सदा के लिए अंकित कर लाये। या फिर वह इन सब स्थानों का प्रलोभन छोड़कर पश्चिमोत्तर दिशा में गाँदरबल होता हुआ सिन्धु-गंगा की सुरम्य घाटी में भ्रमण के लिए निकल जाय, जहाँ कगन के मैदान में पिकनिक करे, या और आगे बढ़कर गुलमर्ग जैसे ही एक दूसरे पर्वतीय मैदान सोनमर्ग में जाकर अपना तम्बू गाड़ दे, जहाँ भूर्जपत्र के वृक्ष एक अनोखा ससार बसाते हैं, जहाँ से हरमुख (हरमुकट) पर्वत की विशालता का संपूर्ण दृश्य मन-प्राण पर छा जाता है। या फिर वह सोनमर्ग न जाकर, यदि मौसम ठीक हो तो हरमुख पर्वत पर ही क्यों न चढ़े, जिस पर काश्मीर के अनेक प्राचीन तीर्थ-स्थान हैं, जहाँ १३ हजार फुट की ऊँचाई पर गंगबल की भील है जो सिन्धु-गंगा का उद्गम स्थान है और नन्दकोल नाम की भील है, जिसका प्राचीन नाम नन्दीसरस है और जो उपाख्यानो के अनुसार शिव और उनके नदी का निवास-स्थान है। नन्दी-क्षेत्र की भीलो से निकलने वाली नदी कानकनई (कनकवाहिनी) की घाटी में ही बुथिशोर (शिव भूतेश्वर) और ज्येष्ठेश्वर के प्राचीन मन्दिरों के ध्वसावशेष हैं। या फिर वह यात्री घाटी के पश्चिमोत्तर भाग में स्थित काश्मीर की सबसे बड़ी भील बूलर भील की विशालता का आनन्द लेने जाये, जहाँ किसी सागर के किनारे खड़े होने का भ्रम होता है और जिसमें तीसरे पहर बलिस्तान के नंगा पर्वत की ओर से आये तीव्र प्रभञ्जन से ऐसी उत्ताल तरंगें उठती हैं कि भीषण तूफान का समा बँध जाता है—या फिर वह लोलाब की सुन्दर घाटी में घूमने के लिए निकल जाय, जो प्रेमियों के एकान्त भ्रमण के लिए सबसे उपयुक्त और मनोरम घाटी है।

इस कल्प-विकल्प में कि कहीं जाया जाय और कहीं न जाया जाय, अक्सर यात्री कोई निश्चय न कर पाकर श्रीनगर की डल भील या सर्पाकार बल खाती हुई भेलम नदी की सुन्दर-सुहानी हाउस-बोटों की आरामदेह जिन्दगी को ही काश्मीर यात्रा की चरम-पूर्ति मानकर वहीं टिक रहते हैं, और अधिक से अधिक श्रीनगर के दर्शनीय स्थानों, जैसे मुगलकालीन चश्माशाही, निशान, शालीमार और नगीन बागों को देख आते हैं, हारवन की भील और बौद्धकालीन खडहरों का चक्कर लगा आते हैं, शाह हमदान और जामा मस्जिद की सुन्दर स्थापत्य-कला के दर्शन कर लेते हैं और गोपावरी की पहाड़ी पर स्थित घांकराचार्य के प्राचीन मन्दिर से सारी घाटी और

श्रीनगर पर एक विहगम दृष्टि डालकर अपनी तृप्ति कर लेते हैं । किन्तु इतने से ही सन्तोष करके लौट आना काश्मीर न जाने के बराबर है । काश्मीर जाने वाले यात्री को तो ऐसे विकल्पो का सामना करना ही पड़ेगा, क्योंकि वहाँ की प्रत्येक जपत्यका, प्रत्येक स्थान अनुपम रूप से सुन्दर है ।

—दिसम्बर १९५१

मूल्यांकन

१८

मौत और दोशीजा

[रहमान राही]

१

इक बार शाहे जार मात खा के कारेजार से
चन्द इक बचे-खुचे मुशीर हमसफर लिए हुए
इक गाँव में से आ रहा था नामुराद लौट के
गुस्से में शर्क दिल को बरअफरोस्ता किये हुए
इतने में इक शजर की ओट से किसी दोशीजा का जवान कहकहा उठा
और शाह के जिगर में जैसे आग सी लगा गया
जोशे गजब से लाल अबरूओ की वह कमानियाँ कडक गयी
और शह का राहवार दफअतन उधर को पिल पड़ा,
यह देख के मुसाहिबीने शाह भी
उसी तरफ झपट पड़े ।
अपने लिबासे अस्करी को खडखडा के शाह चीख चीख उठा
और उस दोशीजा-ए-जमील पर वह यूँ बरस पड़ा,
'फूहड़ ! निकालती है दाँत अब भी तू, यह किस पै हँस रही है यूँ मनहूस की तरह ?
क्या देखती नहीं मुझे मेरे हरीफ ने
मैदाने कारजार में क्यूँकर हरा दिया ?
जाँ बाज मेरे ढेर हा गये हैं और बेशुमार फौज हाथ से गयी
पलटा हूँ घर की ओर कुमक साथ ले चलूँ
मैं तेरा शाहे जार हूँ और तू मेरी मुसीबतो पे कुडकुडा रही है इन्बिसात से ?'
सुनकर यह बदकलामियाँ वह पैकरे जमाल
अपनी जवान उभरी छातियो पे इक नकाब डालने लगी

शाहे जार=लाल क्रान्ति से पूर्व रूस का सम्राट्; कारजार=जग; मुशीर=सलाहकार, बरअफरोस्ता=जला-भुना; शजर=सुन्दर वृक्ष, दोशीजा=युवती, कुमारी; अबरू=भौहे, राहवार=तेज रफ्तार घोड़ा; दफअतन=अचानक, हठात्; लिबासे अस्करी=जिरहबस्तर; जमील=खूबसूरत, हरीफ=दुश्मन; इन्बिसात=अपार खुशी, बदकलामियाँ=अपशब्द, गाली-गलौज; पैकरे जमाल=हुस्न या सौन्दर्य की प्रतिभा ।

शर्मिन्दगी के दाग से महफूज शादमानियाँ
 अब भी टपक रही थी उसकी एक-एक बात से
 “मेरे बुजुर्गवार शाहे ज़ार अपनी राह ले
 मैं अपने दिलरुबा से हमकलाम हूँ
 और दोनों शादमाँ हैं हम ।
 इस इश्को-आशिकी में भला किसको शाह का खयाल
 हँसते हैं ज़ार या उन्हे आया है कुछ मलाल ?
 कन्दिले जौफेगन वह मकामाते पाक की
 है मान्द सारी शम-ए-महबूबत के सामने ।”
 कहरो ग़ज़ब से शह के तन बदन में आग लग गयी
 और काँपते हुए कड़क के बोल उठा,
 “इस बे-अदब को करलो गिरफ्तार, या अभी,
 हाँ हाँ अभी, यही पै घोट के गला
 बतलाओ इसे कि हृद से बढने वाले बेबकूफो की सज़ा भी होती है बड़ी ।”
 इस पर जो शाह के मुसाहिबीने पुरगरूर के
 तेवर बिगड के रह गये तो फूँक मार के चिरागे हुस्न को बुझा दिया,
 बदबस्त भूत टूट पडे जैसे एक साथ
 यूँ उस दोशीज़-ए-जर्बा को ठूस कर फना की गोद में खामोश कर दिया ।

२

मौत हमेशा से है बदकिरदार के ताबे मगर
 आज उसमें भी हुआ बेदार एक बागी खरोश
 आज उसके भी दिले वीराँ में जमकर जी उठे
 बीज इश्को-ज़िन्दगी के और बहारो की जवानी को हँसी आने लगी
 हर घड़ी सडती हुई लाशों में उठना बैठना
 रात-दिन बस रीगती बीमारियो से खेलना
 कितने बेहूदा मशागिल ।

महफूज=सुरक्षित, शादमानियाँ=चरम खुशियाँ; दिलरुबा=महबूब, प्रेमी;
 शादमा=बेहद खुश, कन्दिले जौफेगन=रोशनी फैला रहे झाड़-फानूस, मकामाते
 पाक=पवित्र स्थान (गिरजाघर), मान्द=बेनूर, मन्द ।

बदकिरदार=बुरे काम करने वाला, खरोश=स्पन्दन; मशागिल=काम-धन्धे ।

काश, मैं इनसे खलासी पा सकूँ,

मौत के जी में ज़रा आराम से जीने की ह्वाहिश जी उठी

गिरिय-ए-दहशतफजा—

हर किसी का इत्तेसाले आखिरी में तर्जें तस्लीमात होता है यही

कर चुकी अब वह बशर की जूद अजामी का मातम बे-हिसाब

दहशते, नौहे, जनाजे, अश्कबारी, मकबरे

मुन्हमिक मसरूफ और इक सै-ए-ना-मसरूद में

रतबोयाबिस से ज़मी को पाक करने में बड़ी मशशाक है

और फिर पहलू-तीही से मावुरा

लेकिन इस सारी मशक्कत का एवज

बददुआ-ए-इब्नेआदम के सिवा कुछ भी नहीं,

मौत इस लानत-मलामत से बड़ी रजीदा होकर कारवाने जीस्त पर

और बेदरदी से धावा बोलती है कतलोगारद के लिए

और कभी इस आलमे कहरोगज़ब में चूक कर

जैद के बदले उमर या बकर को देती है पैगामे फना

अब भी क्या शैता से रखकर अहदे-उल्फत उस्तवार

मौत को अपने जिगर की गर्मजोशी के लिए

हिद्दते दोजख में दम लेते ही रहना चाहिए ?

अब भी क्या इस ज़िस्त सूरत काले शैता से उसे

अपने दामन को छुड़ाने पर न आना चाहिए ?

३

जुरंत से इन्तज़ार में मनहूस वार के

जुरंत से देखती है वह दोशीजा मौत को

खलासी=छुटकारा, गिरिय-ए-दहशतफजा=भयकारी रोना-धोना, इत्तेसाले आखिरी=आखिरी मुलाकात (मौत के समय), तर्जें तस्लीमात=आदाव (अभिनदन) का ढंग; बशर=इन्सान, जूद अजामी=क्षणभंगुरता, नौहे=मरने पर रोना, मुन्हमिक=दत्तचित्त, मसरूफ=व्यस्त, सै-ए-ना मसरूद=अप्रिय चेष्टा, रतबोयाबिस=कूडा-करकट, मशशाक=निपुण, पहलू-तीही=कन्नी कतराना, मावुरा=ऊपर, बालातर, एवज=पुरस्कार, बदला, इब्नेआदम=इन्सान, कारवाने जीस्त=जिन्दगी का कारवा, कहरोगज़ब=क्रोध; अहदे उल्फत=प्रेम-बन्धन, उस्तवार=दूढ़, हिद्दते दोजख=नरक की ज्वाला; ज़िस्त सूरत=बीभत्स आकृति वाले।

और मौत अपने सँदे बे-खता पै रहम खा के आहे-सर्द भर के बोल उठी,
 “अफसोस तू अभी बहुत सगीर सिन है, हाय हाय,
 क्यो तू ने शाहे जार को गुस्ताखियो से अपनी यूँ नाराज कर दिया ?
 हाँ अब तो मुझ पै फर्ज है कि छीन लूँ यही पै तेरी ज़िन्दगी ।”
 यह सन के वह जमाले बेमिसाल चहचहा उठी
 हो जैसे पुरमजाक बात कोई छेडछाड की
 “औरो को देखे कोई भला क्यो हो बदगुमान ?
 उस सब्जाजारै पुरबहार में, वहाँ पै हाँ वहाँ
 मैं अपने दिलखा से ले रही थी अब्बलीन बोस-ओ कनार
 क्या उस समय मैं सोच भी सकती थी शाहे जार
 आया वह मात खा के आ रहा है खश्म से भरा ?
 बेशक मैं हमकलाम शाह से हुई
 लेकिन सुनो तो मैंने उससे क्या कहा,
 “मेरे बुजुर्गवार शाहे जार अपनी राह ले”
 मैं समझी मेरा तर्जें तकल्लुम है खुशगवार
 मेरे तो दिल में कोई शक व-शुबह भी न था
 इतनी सी बात थी मगर देखो तो इसका क्या बतगडा बना के रख दिया
 अब तुझसे छूटने की भी हर राह मुझ पै बन्द है
 और तू यह जानती है कि तकमीले-इश्क के बगैर मौत कितनी सख्त है,
 ऐ प्यारी मौत ! इज़न दे कि एक बोसा और लूँ
 बस एक बोसा और फिर यह खंजरे-अजल जो चाहे कर चले ।”
 नयी थी मौत के लिए यह भोली खुश-बयानी उस हसीन-ए-जवान की
 किसी ने आज तक कभी भी मौत से
 न की थी इस तरह की कोई इल्तिजा
 वह सोचने लगी कि “जी सकूँगी किस तरह मैं जब
 वह मस्ते बोस-ओ-कनार होंगे और उनका वह लतीफ लम्स...”

सँदे बे-खता = बेगुनाह शिकार, सगीर सिन = बाला उमर; बोस-ओ-कनार =
 चुम्बन और आलिंगन, खश्म = गुस्सा, तर्जें तकल्लुम = बात करने का ढग, तकमीले-
 इश्क = प्रेम की पूर्ति, इज़न = इजाजत, खजरे अजल = मौत का खजर, इल्तिजा =
 प्रार्थना, दरखास्त; लम्स = स्पर्श ।

यह सोच के जो उसकी बूढ़ी हड्डियों में एक आँच-सी उठी
तो मौत अपने साँप को सकूत का इशारा दे के बोल उठी.

“जा मेरी खूबरू ! तू आज रात ऐश से गुज़ार

जा सुबह तक ले अपने दिलरूबा से बोस-ओ-कनार

यह रात तेरी रात है जा इसकी कद्र कर

मे पौ फटे ही माँग लूंगी तुझसे तेरी ज़िन्दगी ।”

यह कह के मौत बैठी एक सगे गर्म का सहारा ले के जिसमें आँच थी .

श्वाए आफताब की

जब साँप खजरे अजल पै दाँत फेरने लगा

और वह दोशीज़-ए-हसी खुशी से भूम-भूम उठी

तो बूढ़ी मौत बडबडाई, “जा री जा, कि वक्त मुहत्तर है जा ।”

४

हल्की-हल्की सेक देकर मीठी-मीठी धूप ने

मौत को आहिस्ता से मस्ती पै मायल कर दिया

फेंक कर गन्दे पुराने पूले अपने एक ओर

वह बड़े आराम से उस बेज़रर पत्थर पै खुल कर सो गयी

लेकिन इक छ्वाबे परीशा ने उसे अफसुर्दा खातिर कर दिया

देखती क्या है कि काबील, उसका बाप

अपने बेईमान ठिठुराने हुए पोते के साथ

इक सघाये साँप की सूरत उस अनजानी बुलन्दी की तरफ

रीगता है अपने जौफौनातवानी का पता देता हुआ

आसमा की ओर अफसुर्दा नजर बाँधे हुए

सकूत=छामोश रहने का; खूब रू=सुन्दर मुख वाली; सग=पत्थर;
श्वाए आफताब=सूर्य किरण; मायल=प्रवृत्त ।

पूले=घास के जूते, बेज़रर=जो तकलीफ न दे, अफसुर्दाखातिर=व्यथित
हृदय, काबील=(नाम) इस्लामी पुराणों के अनुसार प्रथम पुरुष आदम के दो बेटे
थे, काबील और हाबील । काबील ने अपने भाई हाबील की हत्या करके सब से पहले
मौत को जन्म दिया था, इसलिए वह मौत का बाप कहा जाता है, काबील का पोता
यहूदा था जो ईसा का शागिर्द था लेकिन उसने ईसा को धोखा देकर बेच डाला था,
जौफौनातवानी=कमज़ोरी, क्षीण शक्ति; अफसुर्दा=गमगीन, दुखी ।

गिड़गिड़ाया बूढ़ा काबील, "ओ खुदा । मेरे खुदा ।"
 "ओ खुदा ।" वह दूसरा बदकार पोता भी दुहाई दे गया
 जिसकी नज़रो से था धरती का कलेजा दाग दाग
 और ऊपर वह सरे कोहसार पर गुलरग बादल के सगिस्ताँ में खुदा
 बैठकर आराम से
 पढ़ रहा है इक बसी और इक दुरखान्दा किताब
 तारे हैं अल्फाज़ जिसके और कारी की बसीरत को बढ़ा देते हैं जो
 और यह सारी कहकशाँ बस इक बरक ।
 एक आलीशा फरिश्ता अपने गोरे-गोरे हाथों में लिए
 बर्क का कोदा सरे कोहसार पर इस्तादा है
 उसने इन आवाज़ों राहगीरों को यह फरमा दिया
 "दूर हट जाओ, खुदा का तुम से कोई काम क्या ?"
 "रहम मीकाईल हम पर रहम ।" बूढ़े ने यह चिल्ला के कहा,
 "मे हूँ किस दरजे का पापी यह मुझे मालूम है
 मेरी बदकारी पै शाहिद है सभी मारे गये
 मैं वह बदबस्तो लई हूँ जिसके हाँ से मौत ने पाया जनम ।"
 "रहम मीकाई ।" यहूदा भी उज्र खाँ हो गया,
 "हाय मेरे पाप तो काबील से भी बढ़ के हैं
 हाँ हाँ मेरी ही दगाबाज़ाने जुम्बिश के तुफैल
 मेहरसूरत वह खुदा का लाल भी मारा गया ।"
 और फिर दोनों ने मीकाईल से की एक होकर इल्तिजा,
 "प्यारे मीकाईल । मालिक तक हमारी यह गुज़ारिश ले के जा
 एक बार उस आलमे अकदस से हम पर रहम का इक लपज़, हाँ हाँ
 रहम आसार इक भलक नाज़िल करे ।"

कोहसार=पहाड़, सगिस्ता=सगमरमर की चट्टान जो जल से ऊपर निकली
 ही; बसी=व्यापक, दुरखान्दा=चमकती हुई, कारी=पाठक, बसीरत=ज्ञान की
 रोशनी, कहकशा=आकाश-नगा; बर्क=बिजली, सरे कोहसार=पहाड़ की चोटी;
 इस्तादा=खड़ा; मीकाईल=खुदा का प्रहरी फरिश्ता, शाहिद=गवाह; लई=
 धिक्कार के पात्र; हा से=कोख से; उज्र खा=माफी चाहने वाला; जुम्बिश=
 इशारा, संकेत, तुफैल=वजह से; मेहरसूरत=सूरज की शकल वाला, खुदा
 का लाल=ईसा मसीह; आलमे अकदस=पवित्र नगर; नाज़िल=झाल देना ।

सुन के यह अर्जे गुनहगारों, फ़रिस्ता ने कहा,
 “तीन बार अब तक मैं कह आया हूँ मालिक से तुम्हारी रफ़दाद
 पहली दो बार तो वह ऐसी ख़ामोशी में रहा
 जैसे कुछ सुनने में आया ही न हो
 और जब आख़िर में सुन पाया तो यो गोया हुआ,
 “याद रख ले मौत का जब तक रहेगा ख़िन्दगी पर अख़्तियार
 ना तो वह काबील और ना ही वह उसका हमनवा
 छूट पायेगा कभी,
 दर ख़ुरे अफ़वो इनायत है वह फ़ातेह बन के जो
 मौत के हाथों से छीनेगा हमेशा के लिए
 खंजरे मर्गे आफ़री ।”

इस पै वह पोता, वह ग़दारे अज़ल
 जिसने बेचा था खुदा के लाल को
 और बिरादरकुश वह, काबीले लई
 जिसके हाँ से मौत पाई थी जनम
 अपनी बदहाली पे करीहते हुए
 लड़खड़ा कर गिर पड़े दोनों वह उस कोहसार से
 और नीचे इक अफ़ूनत से भरे दलदल में गोते खा गये
 इस पै इब्लीस और उसके साथियो ने भूम कर
 उनकी वह दुर्गत बनायी जिसके वह हकदार थे
 और भी नीचे घँसा के उस सियह दलदल में उन पर अपनी शोलाबारियाँ भी थूक दी ।

५

जवान हो चुका था दिन कि मौत ख़ाब से उठी
 “कहाँ है वह दोशीज़ा ?” मौत इक तज़र घुमा के ढूँढने लगी
 और ऊँघते में बडबड़ाई ‘हत्तेरे की बदतमीज़ ।
 यह इतनी रात और यह सुबह भी थी जैसे मुस्तसर ।’
 गुनूदगी में इक गुले सितारा तोड़ कर वह सौचने लगी

रफ़दाद=कहानी, हमनवा=साथी; दरख़ुरे अफ़वो इनायत=बरूशीश के लायक; ।
 फ़ातेह=विजयी, मर्गे आफ़री=मौत लाने वाला; अज़ल=चिरकालिक, बिरादरकुश=
 भाई की हत्या करने वाला; अफ़ूनत=सड़ाव, इब्लीस=Devil, गुमराह करने
 वाला शैतान; शोलाबारियाँ=द्विक्कारत की चिनगारियाँ । गुनूदगी=उनीदी हालत

कि आफताब इसके सिर पे कैसे बून रहा है एक दायरा-सा नूर का
 वह कैसे अपनी शोला-सा श्वा से चुन के इसके बर्गे रेशमी
 वह कैसे इनमे रंग भर रहा है रंग-रंग के
 यह बात मौत की समझ से कुछ बुलन्द इक अनोखी बात थी
 तमाज्जते श्वाए आफताब से भडक के मौत गा उठी,

“इन्सान बडी बेदरदी से

अपने ही अजीज इन्सानो का

खुद खून बहाया करते है

और जेरे जमी दफना के उन्हे

बखशिश के जनाजे पढते है,

‘मरहूम पे रहमत का साया,

मरहूम पे रहमत का साया !’

इन्सा को समझना मुश्किल है

इन्सा को समझना मुश्किल है

जालिम और जाबिर हुक्मरवा

खुद अपने ही खूनी हाथो से

देता है उन्हे भर-भर के सजा

पर जब उसकी मौत आती है

यह लोग मतानत से उसको

दफना के दुआएँ देते है,

‘मरहूम पे रहमत का साया,

मरहूम पे रहमत का साया !’

भूठा हो कोई, सच्चा हो कोई

इजहार है मातम का यकसाँ

गूँज उठते है इक जैसे मंतर,

‘मरहूम पे रहमत का साया,

मरहूम पे रहमत का साया !’

शोला-सा=शोला जैसी; श्वा=किरन; बर्गे रेशमी=रेशम-जैसी पखडियाँ,
 तमाज्जत=गरमी; मरहूम=हुतात्मा; रहमत=दया, जाबिर=जब्र करने वाला;
 हुक्मरवा=निरकुश; मतानत=गभीरता।

अहमक हो कोई; हैवा हो कोई
या जानिये जहर आलूदा कोई
जब हुक्म से मेरे मरते हैं
उस वक्त भी यह बेहूदा भजन
गूँज उठता है उनके होठों पर

“मरहूम पै रहमत का साया,
मरहूम पै रहमत का साया ।”

६

खत्म होकर गीत फिर से मौत के गुस्से ने ली अँगड़ाइयाँ
इस दोशीजा ने तो अपनी रात से भी बढ के और इक दिन से अफजूँ वक्त को अपना लिया
इस गलतकारी पे पछताना पड़ेगा अब उसे
मौत से बर्दाश्त ऐसी दिल्लगी होती नहीं
खश्म से झुल्ला उठी मौत और पूले खीचकर
पिंडलियों पर बाँध ली फटी-पुरानी पट्टियाँ
इन्तजारे आमदे माह के बगैर
वक्त का नुकसान करने के बिना
मौत अपनी राहे-बदआसार पर बढने लगी
पूरे इक साअत बदिक्कत चलते चलते आखिरश
उसने इक जगल के सब्जाआर मे
चाँदनी की दिलकुशा फुहार मे
लहलहाती घास पर फूलों के खेमों के तले
अपनी दोशीजा को देखा जैसे मदहोशी मे देवी हो कोई
उसकी अरमाखेज उभरी छातियाँ थी बेहिजाब
आमदे फसले बहारा के लिए जैसे बिरहना बाग हो
उसके रेशम जैसे जिम्मे नाज़नी पर किस तरह
जगमगाते हैं सितारों की तरह चिपके हुए बोसे तमाम
सुखंतर दो और तारे छातियों पर जौफ़िशा

जानिये जहर आलूदा=विषभरी कुलटा ।

अफजूँ=झाड़ा, बढकर; माह=चाँद, राहे-बदआसार=बुरे मार्ग पर,
साअत=घड़ी या घटा, अरमाखेज=कामना जगाने वाली; बेहिजाब=नगी,
जौफ़िशा=रोशनी फैलाते हुए ।

नीलगूतर और दो तारे वह उसकी शर्मंगी दो अँखडियाँ
जाती हैं जिनकी निगाहे पुरसकूँ
आसमा के नीले रस्तो से बहुत बाला परे अफलाक मे
दोनों आँखों के तले दो हल्के हल्के नीले दाग
तमतमाते हैं वह उसके सुर्ख दो चूमे हुए शीरीनलब
जिनमे उसके दिलरुबा ने चूम कर
एक दर्देवज्दआवर सा जगा कर रख दिया
और खुद सर रख के उसकी गोद मे
लुत्फो इत्मीना से बे खुद हो गया ।
देख कर इस आलमे उल्फत में उस दोशीजा को
मौत का गुस्सा भी धीरे-धीरे मध्यम पड गया
और उसके कासए सर मे गजब के आखिरी शोले ने दुभकर हू का आलम कर दिया
“तूने क्या हव्वा के मानिन्द जान कर
खा लिया है दान-ए-गन्दुम कि यूँ
आड लेकर एक भाडी की छिपी बैठी है अल्लाह की निगाहो से परे ?”
आसमा की तरह उस दोशीज-ए-मासूम ने
चाँद तारो की ज़िया मे जगमगाते अपने सीने को भुका कर चेहर-ए-दिलदार को
मौत की खुबती निगाहो से बचा कर रख दिया
और फिर जुरंत से यूँ गोया हुई
“झिड़कियाँ रहने दे और हाँ देख इसे चौका न दे
अपने इस भनकारते खजर को रख दे इक तरफ
मे अभी इस दिलरुबा से छूट कर इस कब्र मे सो जाऊँगी—
काश, तू इसको बड़ी मुद्त तलक लेने न पाये,
देर मुझसे हो गयी बेशक मुआफी चाहिए
मेने सोचा मौत हर्गिज दूर हो सकती नहीं
इससे पहले ही कि छिन जाये यह मेरी मुख्तसर-सी ज़िन्दगी
इज्ज दे, ऐ मौत ! अपने दिलरुबा से एक बार
आखिरी बार इससे हम-आगोश हूँ

नीलगूतर=गहरे नीले; अफलाक=आकाश; शीरीन=मधुर; लब=ओठ;
वज्दआवर=उन्मादक, कासए सर=खोपड़ी, गजब=क्रोध; हू=शून्य, सन्नाटा;
हव्वा=(Eve या इडा), ज़िया=रोशनी ।

कितने पुरदद और शीरी है ये बोसे इस्क के
देख किस दरजा हसी है आह ! मेरा दिलरबा !
यह चमकते दाग सारे, हाँ हाँ सारे इसके है
देख मेरी छातियो पर और रखसारो पै यह किस शान से
फूलते है नव दमीदा और घने लालो की मानिन्द, देख ले ।”
“जान पडता है कि तू खुरशीद से हमबोसा थी ।”

मौत ने शरमा के हँसते में कहा,
“लेकिन ऐ मेरी हसीनो खूबरू !

मेरे हिस्से मे नही बस एक तू
मेरी ताराजी तबहकारी के है लाखो निशा
वह घडी जब मैने पहलेपहल इसे अपना लिया
तब से मै मसरूफ हूँ इस फर्ज की तकमील मे
अब तो इस धन्धे मे मेरी हड्डियाँ
भट्टी बेरस हो गयी और बाल भूरे पड गये
मै तो इक लमहे का भी नुकसान कर सकती नही
आओ अब, ऐ खूबरू, मै काम अपना कर चलूँ ।”
सुन के यह दावा दोशीजा के जिगर से हूक उठी,

“न अब यह जमी और न यह आसमा
मेरा दिलरबा राह पाये कहाँ ?
है शादा मेरी रूह मे आग जो
भुलसती है वह खोफे तकदीर को
हमे आज इन्सा की हाजत नही
नही अब खुदा की जरूरत गद्दी
हमारी यह बच्चो की जैसी खुशी
जो आजाद हर रज से हो गयी
इसे अब नही गुम किसी बात का
ख्याल अपनी इक शादमा जात का
मुहब्बत मे चलती यही रीत है,
मुहब्बत मुहब्बत ही की मौत है ।”

नव दमीदा=नये खिलते; खुरशीद=सूर्य, ताराजी=बरबादी; तकमील=
पूरा करना; लमहा=क्षण, हाजत=जरूरत ।

मौत-साकित है तफक्कुर मे पडी सामित खडी
 सुन रही है गीत लेकिन रोक इसे सकती नहीं
 गीत, कैसा गीत ! जो सूरज से बढ़कर जौफिशा
 जो खुदाओ की भी आगाही से बाला-ओ-बुलन्द
 आग से भी है तवानातर मुहब्बत, जो इसे
 बख्श देती है बडी ताबो तबा

७

और फिर इस खामशी मे मौत कैसे खिल उठी
 एक रश्क आमेज हिद्द के तुफैल
 उसकी बेरस हड्डियो मे गर्मजोशी आ गयी
 अब यह ठडी पड गयी और अब बुखार आने लगा
 मौत पर यूँ इस तरह से कोई छा जाने लगा
 आज दुनियाँ मे हुआ यह किस नये दिल का जहूर
 माँ, नहीं, और मौत भी हरगिज नहीं
 हाँ फकत औरत तवानातर दिमागो-दिल से है
 यूँ दिले वीरा में उसके इश्क राह पाने लगा
 बीज रहमो-आरजूमन्दी के भी बढने लगे
 जिनको इस इश्के-तवाना का पता मिल जायेगा
 खाह कोई आसीबे बदअजाम हो
 जिसको नाउम्मीद कर डाला हो अपनी खाहिशे बदफाल ने
 उन सभो को शब के सन्नाटे मे बतलायेगी इसकी दिलकुशा सरगोशियाँ
 इन्बिसाते अमन क्या शय है, किसे कहते है सेहत का सरूर ?
 “खैर अब क्या सोचना है”, मौत आखिर कह उठी,
 “इस अच्छे ने मुझे अघा बनाकर रख दिया
 ये तुझे अब इफ्न देती हूँ, जियो जीती रहो !

तफक्कुर=सोच, सामित=अवसन्न, आगाही=ज्ञान; तवानातर=अधिक
 बलवान, ताबो तबा=सहन-शक्ति ।

रश्क आमेज=ईर्षाजनक, हिद्द=गरमी, उष्णता, तुफैल=जूरिये;
 जहूर=प्रकटीकरण, आसीब=दुर्देव, बदफाल=बुरी, सरगोशियाँ=कानाफूसियाँ;
 इन्बिसात=मसरत ।

हाँ मगर इक बात है, अब तू हमेशा के लिए
अपने पहलू में मुझे भी पायेगी
ताकि दरगाहे मुहब्बत से कभी जो कुछ मिले
वह सँभाले ले चलूँ ।”

तब से यह दोशीजा और यह मौत बहनो की तरह
दोनों ही इक साथ हैं गर्मसफर
आगे आगे तो कदमजान है दोशीजा और नक्शे गाम पर
मौत खँजर को घसीटे जा रही है सुस्त रफ्तारी के साथ
इक सौतेली बहन अपनी मेहरबाँ हमशीरा के अक्से कदम पर गामजान,
उस पे खुद उसकी रजामन्दी से हमशीरा का जादू चल गया
उसने दोशीजा की शादी को रचा कर मस्तोशादाँ कर दिया
और यूँ वह अपनी उस मजिल पे पहुँची, पहले जिसके रश्क ने
गुदगुदाया था उसे ।

मौत ने आखिर मुहब्बत को सहारा दे दिया,
और मसरत में मसरत का इज्जाफा कर दिया ।

बहस^१

निर्दोष—‘राही’ ने एक लासानी नज़्म (अद्वितीय कविता) लिखी है जिसने मुझ पर जादू-सा कर दिया है। लेकिन सवाल यह पैदा होता है कि नज़्म में ‘इश्कोमुहब्बत’ का जो अफसाना दुहराया गया है, आज उसका क्या इफ़ादी (उपयोगी) पहलू है ? यह उत्कृत के बोसे (प्रेम के चुम्बन) और मोहब्बत की हमआगोशियाँ (आलिंगन) मौजूदा जद्दोजेहद (संघर्ष) में क्या हमारे काम आ सकती है ?

अम्बारदार—नज़्म में तरक्कीपसन्द नज़रिया (प्रगतिशील दृष्टिकोण) हो या न हो, लेकिन मैं इतना महसूस (अनुभव) कर चुका हूँ कि यह नज़्म बेइन्तिहा तासीर (अत्यधिक प्रभावकारी) की हैमिल है। मैं समझता हूँ कि जिस कविता में इस दरजा गहरा असर हो वह ज़रूर एक कामयाब नज़्म है। इस नज़्म का एक इफ़ादी पहलू यह भी है कि यह हमारे दिल को तसल्ली देती है और हम मसरत (परितोष) के सरचश्मे की तरह फूट बहते हैं। यह नज़्म पढ़ने वाले को एक दोस्त और साथी का सहारा दे सकती है।

प्राणनाथ जलाली—मेरे जेहन (मन) में इस नज़्म ने एक तज़ाद (अन्तर्विरोध) सा पैदा किया है। अगर मजमूई असर (समग्र प्रभाव) देखा जाय तो वह साफ़ तौर पर यही है कि ज़िन्दगी की कूवतें (ताकतें) मौत पर फतेह पाती हैं और इस सारी चीज़ को पूरे शायराना अन्दाज़ (काव्यमय ढंग) में पेश किया गया है। इस लिहाज़ से नज़्म कामयाब है। लेकिन मोहब्बत के बारे में जो तस्वीर पेश की गयी है, उसके मुताल्लिक (सम्बन्ध) में मेरा जेहन साफ़ नहीं। नज़्म की ‘दोशीज़ा’ (युवती) अपने महबूब (प्रेमी) के लिए जिस तरह एकतरफ़ा कुरबानी देती है वह सामन्ती दौर की मोहब्बत की आईनादारी (प्रतिनिधित्व) करती है। इस तरह इस नज़्म में मोहब्बत की एक रजतपसन्द (प्रतिक्रियावादी) तस्वीर पेश की गयी है।

राजबंस—क्या आप तरक्कीपसन्द मोहब्बत (प्रगतिशील प्रेम) (?) की तारीफ़ (व्याख्या) कर सकते हैं ?

प्राणनाथ जलाली—मोहब्बत की रजतपसन्द और तरक्कीपसन्द तस्वीर में एक इम्तिyाज़ (भेद, फरक) तो यह है कि रजतपसन्द तस्वीर में मोहब्बत करने वाले मर्द और मोहब्बत करने वाली औरत में दरजे की एकसानी (समानता) नहीं

१. काश्मीर के प्रगतिशील लेखक सघ में इस नज़्म पर जो बहस हुई उसकी रिपोर्ट।

होती। इसके बरक्स (विपरीत) मोहब्बत की तरक्कीपसन्द तस्वीर में मर्द और औरत दोनों एक जैसा मर्तबा (हंसियत, महस्व) रखते हैं। दोनों के हक्कायक और फ़रायज (अधिकार और कर्त्तव्य) एकसां होते हैं। सामन्ती दौर की मोहब्बत के मुताबिक़ मर्द ब-अस्तियार (सर्वेसर्वा) हैं और औरत मजबूर, मातहत (अधीन) हैं। मर्द आज़ाद हैं और औरत पर ही सारे फ़रायज और पाबन्दियाँ अर्थाँ (लागू) हैं। अगर क़ुर्बानी की ज़रूरत पेश आती है तो औरत को आना होता है। लेकिन नयी और तरक्कीपसन्द तस्वीर में दोनों अपने फ़रायज का ऐहमास (चेतना) रखते हैं और दोनों अपनी ज़िम्मेदारियाँ पूरी करते हैं। इस नज़्म में मुझे मोहब्बत का वही पुराना और ग़लत तस्वूर (विचारकोण) नज़र आता है।

महाराज किशन—इस हद तक मैं प्राणनाथ से इत्तेफ़ाक़ रखता (सहमत) हूँ।

प्राणनाथ जलाली—एक और चीज़ जो इस नज़्म की कमज़ोरी ज़ाहिर करती है वह यह है कि ज़िन्दगी अपनी कूबत से नहीं, बल्कि मौत के रहमोकरम (दया-कृपा) की वजह से जीत जाती है। नज़्म में 'दोशीजा' और 'मौत' के दरम्यान (बीच) भगड़ा होता है जो आख़िर में 'दोशीजा' की फतेह ज़ाहिर करता है। लेकिन सवाल यह है कि फतेह किन ताकतों के बलबूते पर हासिल होती है। इन्सानियत की जद्दोज़ेहद से नहीं, बल्कि बोसा-ओ कनार (चुम्बन-आलिगन) से। इसके अलावा नज़्म में मौत का एक नग्मा (गीत) है, जो इसे और भी ज़्यादा रजतपसन्द बना देता है। इस नग्मे की रू से मौत इन्सानियत का मज़ाक उड़ाती है। इन्सान जिन ख़राबियों में गिरफ़्तार है, उनके लिए खुद इन्सान ही ज़िम्मेदार क़रार दिया गया है जो सरासर एक रजतपसन्द ह्याल है।

महेन्द्रनाथ—लेकिन मौत तो उन बुरी रस्मों का ही मज़ाक उड़ाती है जिनमें इन्सान गिरफ़्तार हो जाता है, और अपना बुरा-भला भी नहीं पहचानता।

प्राणनाथ जलाली—यहाँ तो रस्मों की बुराई के साथ-साथ 'इन्सानियत' की भी तज़हीक़ (मख़ौल उड़ाना) की जाती है, और वह भी मौत की ज़बानी। मेरे ह्याल में यह सलत किस्म की रजतपसन्दी है।

निर्दोष—जहाँ तक मैं समझता हूँ 'राही' ने बड़े दक़ियानूसी ह्याल को नज़्म किया है। अगर 'दोशीजा' की बजाय उन्होंने तहरीक़ (आन्दोलन) के एक कारकुन को दिखाया होता, तो नज़्म सही मायने में एक लाजबाब चीज़ बनती। नज़्म में जो यह 'बोसा-ओ-कनार' का बराबर ज़िक्र आता है वह पढ़ने-सुनने वालों पर बोझ-सा लगता है। इसमें तिफ़्र मोहब्बत के ज़रिये मौत पर फतेह दिखायी गयी है।

महेन्द्रनाथ—मैं समझता हूँ कि 'निर्दोष' का ऐतराज दुस्त है कि मौत सिफ़्र ज़िन्दगी का हुस्न देखकर हार जाती है। यह दुस्त है कि मोहब्बत तबाना

(महत्तर) है, लेकिन ऐसा महसूस होता है कि मौत ज़िन्दगी की महज (केवल) रंगीनियों में खो गयी है।

प्रो० कामिल—मेरे ख्याल में मौत ज़िन्दगी की क़वतों से हार जाती है, क्योंकि मोहब्बत ज़िन्दगी ही का नाम है।

महेन्द्रनाथ—लेकिन ज़िन्दगी सिर्फ मोहब्बत ही तो नहीं है ?

प्राणनाथ जलाली—निर्दोष का ऐतराज मुझे भी दुखस्त लगता है। मौत ज़िन्दगी की तरफ सिर्फ बोसा और आगोश की बिना पर मायल हो जाती है, गोया ऐसी हालत में कहना दुखस्त होगा कि मौत पर फतेह हासिल करने के लिए 'बोसा-ओ-कनार' काफी हैं, हालांकि यह जद्दोजेहद के बारे में निहायत ही गलत नज़रिया होगा। मौत पर फतेह पाने के लिए चूमाचामी नहीं, एक बाकायदा जद्दोजेहद की ज़रूरत होती है। एक और बात दिखायी है; वह यह है कि इसमें मौत मर नहीं जाती, हालांकि ज़िन्दगी की भरपूर फतेह के लिए उसे मर ही जाना चाहिए था।

राजवंस—जहाँ तक जद्दोजेहद (सघर्ष) का ताल्लुक (सम्बन्ध) है हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि तबकाती जद्दोजेहद (वर्ग सघर्ष) उस वक़्त से शुरू हुई है जब दुनिया में मुस्लिफ मुल्कों का ज़हर हुआ। लेकिन इससे पहले भी एक बहुत ही तवील (लम्बा) जमाना बीत चुका है जिसमें न तबके (वर्ग) थे और न मुल्कों की बाहमी कशमकश (आपसी विरोध)। उस वक़्त की जद्दोजेहद आज की जद्दोजेहद से मुस्लिफ रही होगी। इसी तरह आज दुनिया का एक अज़ीम (महान्) मुल्क सोवियत रूस बड़ी तेज़ी से इश्तराकियत (साम्यवाद) की आखिरी मंजिल की तरफ दौड़ रहा है जहाँ यह सारे तबके (वर्ग) मुकम्मल तौर पर (पूर्ण रूप से) ख़त्म हो जायेंगे, और जद्दोजेहद की सारी तबग्यत (रूप) ही बदल जायगी। अगरचे हम इस मजिल से अभी दूर हैं लेकिन पहुँचना सारी दुनियाँ को वहीं है। जब वह नया जमाना आयेगा, उस वक़्त इन्सानो जद्दोजेहद की क़वतें मौत पर गलबा (काबू) पाने के लिए वक्फ (लग) हो जायेंगी, और साइंस (विज्ञान) के तमाम ज़रियो (साधनों) को कुदरत पर ज़्यादा से ज़्यादा काबू हासिल करने के लिए इस्तेमाल किया जायेगा। मैंने इसी नुक्ता-ए-नज़र (दृष्टिकोण) से इस नज़्म को सुनना शुरू किया था। अक्वल अक्वल तो मुझे महसूस हुआ कि ज़िन्दगी और मौत के दरम्यान आखिरी पर बड़ी सलत क्रिस्म की ठक्कर होगी, लेकिन नज़्म के आखिरी हिस्से ने मायूस कर दिया। वहाँ पहुँचते-पहुँचते ज़िन्दगी और मौत की यह जंग मद्धिम पड़ गई है। 'राही' की यह नज़्म सुनते-सुनते मुझे एक यूनानी शायर की नज़्म 'प्रोमेथियस' याद आ गयी। पहला हिस्सा सुनकर मैं ऐसा ख्याल करने लगा था कि 'राही' की नज़्म भी मज़कूरा (ऊपर जिक्र की गई) नज़्म की तरह तस्वीरकशी के जलाल और जमाल (महानता

और सौन्दर्य) को पा लेगी। लेकिन आखीर पर इब्तबा (प्रारम्भ) की शान बाकी न रह सकी। फिर भी इसमें जो मुस्तलिफ Touches हैं वह इस कदर खूबसूरत हैं कि दाद के काबिल हैं। आखीर पर मैं प्राणनाथ और निर्दोष के ऐतराजों को डुहराता हूँ जो उन्होंने जिन्दगी की तस्वीरों के बारे में पेश किये हैं, और मैं समझता हूँ कि ये ऐतराज दुरुस्त हैं।

प्राणनाथ जलाली—राजबंस ने भी जो यह बात कही है कि तबकात (वर्गों) के खात्मे पर इन्सानियत की तमामतर जद्दोजेहद कदरत पर गलबा हासिल करने पर सफ़ल होगी, इससे भी यही बात जाहिर होती है कि मौत पर फतेह पाने की खातिर हमें 'बोसा-व-कनार' की बजाय साइन्स से काम लेना होगा। अगर हमारे हाथों में साइन्स का हरबा (अस्त्र) नहीं होगा तो कदरत को ज़ेर करना नामुमकिन होगा। इस लिहाज़ से देखा जाय तो पता चले कि नज़्म में जो बोसे बग़ैरह का ज़िक्र है, और जो तसव्वुर पेश किया गया है वह एक दकियानूसी तसव्वुर है, जिसमें Scientific approach (बैज्ञानिक दृष्टिकोण से देखने की प्रवृत्ति) नहीं है।

राजबंस—मुझे प्राणनाथ के इस ख्याल से पूरा इत्तफाक (सहमत) नहीं। हमने अपनी सदियों की जद्दोजेहद में जो चन्द रिवायाती (रूढिगत) Symbols (प्रतीक) पैदा किए हैं उनको कतई (बिल्कुल) तौर पर नज़रअन्दाज़ करना ठीक नहीं है। रिवायाती अन्दाज़ में (रूढिगत ढंग से) बात कही जाये तो ज्यादा पुरअसर (प्रभावपूर्ण) बनती है। प्राणनाथ ने अभी मोहब्बत के नज़रिये पर तकज़िया (विवेचन) करते हुए कहा है कि मोहब्बत में जिम्मेदारी का ऐहसास होता है। मैं इसके मुत्तफ़िक (सहमत) हूँ। लेकिन मुहब्बत में क़र्बानी का भी ऐहसास होता है। हमें इसे नहीं भूलना चाहिये। अगर इस ऐहसास को मोहब्बत से अलग किया जाये, तो मोहब्बत मोहब्बत नहीं रहती। एक कामरेड का भी अपने कामरेड के बारे में यही रवैया होता है। किसी ख़तरे के वक़्त दोनों की यही कोशिश रहती है कि 'मेरी जिन्दगी अगर जाती है तो जाये, लेकिन दूसरा सलामत रहे।'।

अम्बारदार—'निर्दोष' ने अपने एक ऐतराज में नज़्म की तशबीहत (उपमाओं) और किनारियो (सकेतो) को भी मोरवेऐताब (रोष का लक्ष्य) बनाया है। मैं समझता हूँ कि ऐसा करके शायर की कुव्वते बयाना (वर्णन-शक्ति) पर नाक़ाबिले बर्दाश्त पाबंदियाँ आयद करना चाहो है।

शिवदानसिंह चौहान—मैं बड़े गौर से इस बहस को सुनता रहा हूँ। इसके पहले कि मैं 'राही' की तर्ज़ुमानी (पक्ष समर्थन) करते हुए यह कहूँ कि क्योंकि इस नज़्म में मुहब्बत के बारे में एक नया और सही रवैया पाया जाता है, मन्त्रन्द एक और बातें भी कहना ज़रूरी समझता हूँ।

यह दुरुस्त है कि मुहब्बत के सवाल पर पुराने नज़रिए तबकाती समाज के आईनादार है लेकिन आप याद करें तो आपको मालूम होगा कि हमारे यहाँ की तरक्कीपसन्द शायरी में मोहब्बत के जो नज़रिए रहे हैं उनकी बुनियादे भी इन्सानी और वैज्ञानिक नहीं है। यह नज़रिए ज्यादातर मुतवस्त (मध्यम वर्ग) तबक्के के रुझानात (प्रवृत्तियों) से पैदा हुए हैं। हमारी तरक्कीपसन्द शायरी में अक्सर यह नज़रिया पेश किया गया कि चूँकि हम मजदूर तबक्के के साथी और इन्कलाबी बन गये हैं इसलिए पुराने तबक्के के साथ रहकर हमने मुहब्बत का जो तसव्वुर कायम किया था, सिर्फ वही ग़लत नहीं 'मुहब्बत' करना भी ग़लत है। या कम-से-कम यह ख़याल राह पा गया कि औरत हमें इन्कलाब से दूर हटाती है। अली सरदार जाफ़री, फिकर तोसवी और दीगर शोअरा की बहुत सी नज़में इस रवैये की आईनादार हैं। कभी यह ख़याल आया कि हमें इन्कलाब बरपा करना है इसलिए मुहब्बत नहीं की जा सकती। इसका मतलब यह कि मुहब्बत और इन्कलाब दो मुतजाब (परस्पर विरोधी) चीज़ें हैं जिनमें से दोनों का ही ज़िन्दगी से कोई ताल्लुक नहीं। गरज यह कि इस ग़लत नज़रिये को मुस्तलिफ़ शायर मुह्तलिफ़ रंगों में पेश करते आये हैं। लेकिन इन सब की तह में वही पुरानी बर्ज़ुआ (पूँजावादी) ज़ेहनियत (विचारधारा) काम करती है जो औरत को पापी और मायाविनी समझती है और मुहब्बत को नापाक तसव्वुर करती है। इन्कलाब के नाम पर औरत के बारे में यह ग़लत और फरसूदा (सड़ा-गला) ख़याल हमारे शायरों को मुहब्बत के सवाल पर गुमराह करता आया है और इन्कलाब में औरत की हैसियत को हिक़ारत की नज़र से देखता आया है।

आज की इस नज़म में यह बात नहीं है। इसमें मुहब्बत के बारे में एक सही नज़रिया ज़ाहिर किया गया है।

यहाँ जितने ऐतराजात किये गये हैं उनका इस नज़म से बहुत कम ताल्लुक है। एक सवाल यह उठाया गया है कि आज इस नज़म की क्या इफ़ादियत (उप-योगिता) है ? मैं पूछना चाहता हूँ कि हम नज़म को क्या समझते हैं ? क्या नज़म महज़ सियासी दस्तावेज़ हो तभी उसकी फन्नी (कलात्मक) इफ़ादियत हो सकती है ? या उसकी इफ़ादियत इस बात के मद्दे-नज़र जाँची जाती है कि वह किस क़दर हमारे ऐहसासात (अनुभवों) को वुसअत (व्यापकता) बल्खाती है और कितनी शिद्दत से हमारे इन्सानी जज़्बात (भावनाओं) को झक़झोरती है ! मेरे ख़याल में अगर कोई नज़म पढ़ने और सुनने वालों के ऐहसासात को बेदार (सचेतन) और वसीह (व्यापक) बनाती है और जज़्बात को इन्सानियत-परवर (मानवीय) बनाती है तो वह कामयाब नज़म है, और बड़ी इफ़ादी है।

आप दोस्तों के ऐतराज़ कुछ अज़ब क्रिस्म के हैं। किसी को शिकायत है

कि ये शक के बोसे मौजूदा जद्दोजेहद में क्या हमारे काम आ सकते हैं ! किसी को शिकायत है कि अपने महबूब (प्रेम) के लिए नज़्म की दोशीज़ा एकतरफा कुर्बानी देकर सामन्ती दौर की मुहब्बत की रजतपसन्द रिवायत को क्यों ताज़ा कर रही है ! किसी को शिकायत है कि दोशीज़ा इन्सानियत की जद्दोजेहद से नहीं बल्कि बोसा-ओ-कनार के बलबूने पर ही क्यों मौत पर फतेह हासिल कर लेती है ! किसी को शिकायत है कि इन्सान जिन खराबियों में गिरफ्तार हैं उनके लिए खुद इन्सान को जिम्मेदार करार देने का हक मौत को क्यों दिया गया ? इन्सानियत का मज़ाक और वह भी मौत की जुबानी ! किसी को शिकायत है कि मौत से लड़ने के लिए साइन्स को सामने लाना चाहिए था न कि मुहब्बत को । और इसके लिए उन्होंने तबकाती जद्दोजेहद की तवारीख़ बयान करके हम सबकी जानकारी में इजाफ़ा करने की कोशिश की है । और भी ऐसे ही बहुत से ऐतराज़ इस नज़्म पर उठाए गये हैं । कुछ दोस्तों ने शायर को कुछ ऐसे सुभाव भी दिये हैं जिनको अगर नज़्म में शामिल कर लिया जाय तो बहुत से ऐतराज़ वापस ले लिये जायें । एक सुभाव तो यह है कि दोशीज़ा की बजाय किरदार (पात्र) के रूप में शायर को चाहिए था कि वह तहरीक (ग्रान्दोलन) का कोई कारकून पेश करता और बोसा-ओ-कनार की बजाय साइन्स का हरबा (अस्त्र) इस्तेमाल कराता और ज़िन्दगी की भरपूर फतेह के लिए मौत को कनई तौर पर मार देता । इसमें शक नहीं कि शायर इन सब नेक सलाहों के लिए अपने को मशकूर समझ रहा होगा । लेकिन मैं सिर्फ़ इतना अर्ज़ करूँगा कि ये सुभाव इस नज़्म को और बेहतर बनाने के लिए नहीं हैं, बल्कि एकदम कोई नई नज़्म लिखने की तबक्को (अपेक्षा) करते हैं । यह सारे ऐतराज़ इसलिए नहीं पैदा हुए लगते कि इस नज़्म में शायर ने जो तसव्वुर पेश किया है उसमें कोई ख़ामी है बल्कि इसलिए कि ऐतराज़ करने वाले दोस्तों की पहले से तं-शुदा (पूर्व निश्चित) ख्वाहिशात हैं जिनको वे ज्यो का-न्यो हर नज़्म में पूरा होते देखना चाहते हैं । इसलिए एक हकीकत-निगार (यथार्थवादी) की तरह वह ज़ेरे-बहस नज़्म को एकदम नज़रअन्दाज़ करके अपनी ही हाँके जाते हैं । ऐतराज़ करने वालों में से किसी साथी ने ठहरकर एक लम्हे (क्षण) के लिए भी यह नहीं सोचा कि जिस मौजू (दिषय) को लेकर यह नज़्म कही गई है, क्या शायर उस तसव्वुर का पूरी तरह निबाह कर सका है और क्या फन्नी नुक्तेनिगाह से यह एक मुकम्मल चीज़ है । जहाँ तक इफ़ादी पहलू का ताल्लुक है, तमाम ऐतराज़ करने वाले दोस्तों ने, मेरी नज़र में, इन्सानी कद्रों की बेकद्री की है । इसकी वजह सिर्फ़ यह है कि हम ज़िन्दगी को ज़िन्दगी के रूप में, एक ठोस हकीकत के रूप में नहीं देखते बल्कि ख़याल से पैदा की हुई, एक बेजान, बनावटी हकीकत के रूप में देखते हैं । क्या हमारे ऐहसासों और ज़ुबानों की तरह ज़मकूर इतने सदे

हो गये हैं कि यह भी नहीं महसूस कर सकते कि मुहब्बत और मौत जिन्दगी की दो ठोस हकीकतें हैं जिनके साथ इन्सान के जज्बात हमेशा से बाबस्ता (सम्बद्ध) रहे हैं और हमेशा बाबस्ता रहेगे ? मुहब्बत वह शय है जिसमें जिन्दगी का हुस्न अपने पूरे जलाल पर निखरता है। मुहब्बत दो दिलों को जोड़कर एक करती है। मुहब्बत इन्सानी कदों का सरचश्मा है। मुहब्बत इन्सान-दोस्ती का पैगाम है। वह भरपूर इन्सानी जिन्दगी का सिम्बल (Symbol) है। इसके बरक्स (विपरीत) मौत इन्सान की तमाम उम्मीदों, हसरतों और तमन्नाओं की कब्र है। तरक्की के रास्ते बन्द करने वाली, जिन्दगी की दुश्मन और इन्सान के मासूम ख्यालों को रौंदकर पामाल करने वाली ऐसी हकीकत है जो इन्सान को इन्सान से अलग करती है। इन दोनों हकीकतों के साथ इन्सान के जज्बात कुछ इसी तरह बदरती तौर पर बाबस्ता हो गये हैं। इसीलिए अगर मुहब्बत एक जिन्दगी-आमेज हकीकत है, तो मौत इन्सान-दुश्मन हकीकत है। अफसोस है कि इस बात को भी आज दुहराने की जरूरत पड़ गई है क्योंकि हम अपने महबूद नज्मिये की वजह से अक्सर इस बात का इस्तयाज (भेद) भी भूल जाते हैं कि क्या चीज इन्सानी है और क्या गैर-इन्सानी। और इन्सानी कदों की ही बेकद्री करने लगते हैं। अखिर इस नज्म में मुहब्बत और मौत के बीच जिस जद्दोजेहद की तस्वीरकशी हुई है क्या वह हमारे ऐहसासों को बुलन्द नहीं बनाती ? और खास तौर पर आज जब दुनिया की रजतपसन्द ताकतें, यानी साम्राज्यी जगबाज, तीसरी जग की तैयारी करके सारी दुनिया को मौत की गोद में सुला देने की सादिश कर रहे हैं, ऐसे वक़्त इस मासूम दोशीजा की कामयाब जद्दोजेहद का यह प्यारा सा अपसाना क्या हमारी हिम्मत-अफजाई नहीं करता और क्या इस बात का ऐहसास नहीं जगाता कि यह जिन्दगी, जिसे अपनी जद्दोजेहद से ज्यादा-से-ज्यादा जीने लायक और पुर-मुहब्बत बनाया जा सकता है सब कुछ कुर्बान करके भी महफूज की जानी चाहिए ? और क्या यह ऐहसास बुनियादी तौर पर अमन की आलमगीर जद्दोजेहद को तकवियत (शक्ति) नहीं पहुँचाता ! इस नज़र से यह नज्म अमन की नज्म है।

जो ऐतराजात उठाये गये हैं वे मुझे बेमानी लगते हैं, क्योंकि शायर के तख़य्युल (कल्पना) में जो मौजू था, ये सारे मुभाव और ऐतराज उससे कोई ताल्लुक नहीं रखते। दोशीजा ज़ारशाही के जमाने की एक लडकी है, सोवियत-यूनियन की कम्युनिस्ट लड़की नहीं। उसका सारा तख़य्युल और तसब्बुर उसी माहौल का होना लाज़िमी था, जिस माहौल की वह पैदावार है।

अखिर में, यह बताना जरूरी है कि इस नज्म के बारे में अपनी राय देते हुए का० स्तालिन ने कहा है कि --

राजबंस—(ताज्जुब से) अच्छा ! राही साहब की नज्म कामरेड स्तालिन

तक भी पहुँच गई ?

शिवदानसिंह चौहान—जी हाँ, कामरेड स्तालिन ने कहा—यह नज्म मौत पर मुहब्बत की पतेह के मौज़ के मुतल्लिक गेटे के फास्ट (Faust) से भी ज्यादा ताकतवर है। यह गोर्की की नज्म Death and the Maiden का तर्जुमा है।

—फरवरी १९५१

टिप्पणी

आज मैं हिन्दी पाठको के सामने गोर्की की कविता Death and the Maiden का उर्दू अनुवाद और उस पर काश्मीर के प्रगतिशील लेखक सघ में जो बहस हुई थी उसकी विस्तृत और प्रमाणिक रिपोर्ट पेश कर रहा हूँ। कविता का अनुवाद मेरे आग्रह से काश्मीर के तरुण कवि रहमान 'राही' ने किया था। और मेरे ही कहने पर उन्होंने मीटिंग के सामने इस अनुवाद को अपनी मौलिक कविता के रूप में उपस्थित किया था।

दुर्भाग्य से कुत्सित समाज-शास्त्रीयता का दृष्टिकोण लेकर चलने वाले संकीर्ण मतवादी दोस्तों ने साहित्य और कला को समझने और उसका रसास्वादन करने की रचि को भी असंस्कृत और छिछला बना दिया है, जिसका ही परिणाम है कि तरह तरह के मनगडन्त मापदण्ड साहित्य की परख के लिए प्रयोग में आने लगे और साहित्य के मूल्यांकन का प्रश्न नजरअन्दाज कर दिया गया। मेरा विचार है कि यह बहस इस भोड़ी हकीकत को उघाडकर हमारे सामने रख देती है कि हमारे अनेक साथी कुत्सित समाज-शास्त्रीयता के बुरी तरह शिकार हो गये हैं जिसके कारण साहित्य और कला के जीवनदायी तत्त्वों को भी वह पहचान नहीं पते और उनकी तमाम प्रतिक्रियाएँ पक्की और यान्त्रिक होती हैं। 'वतन्त्र रूप से जैसे वे सोचना ही नहीं चाहते। इस बहस के अन्त में जब मैंने कहा कि यह गोर्की की कविता का अनुवाद है तो जैसे आक्षेपकर्ताओं पर वज्रपात हो गया, और उन्होंने रोषपूर्वक यह प्रकट किया कि मैंने उनकी परीक्षा ली है और उन्हें धोखा दिया है। लेकिन मेरे यह पूछने पर कि यदि उन्हें पहले से बता दिया गया होता कि यह गोर्की की कविता है तो क्या वे इतना खुलकर बहस करने, वे साथी भ्रुप हो गये। और साथी राजवश ने बाद में राही से यह भी स्वीकार किया कि "गोर्की को मैं उनसे कुछ सीखने के लिए पढ़ता हूँ उनकी आलोचना करने के लिए नहीं।" अर्थात् अगर उन्हें म लूम होता तो वे विज्ञान के स्थान पर मुहब्बत को मौत के प्रतिद्वन्द्वी के रूप में उपस्थित करने वाले सावियत यूनियन के ही महानतम कलाकार गोर्की की 'इम हेरेसी' को आँख मूँदकर स्वीकार कर लेते। यह कुत्सित और यान्त्रिक दृष्टिकोण संकीर्ण मतवादियों का है जो च्चन

का मूल्य आंकने से पहले लेखक का नाम जान लेना अनिवार्य समझते हैं क्योंकि वह नाम ही उस रचना की स्तुति गाने या निन्दा करने के लिए उनके निकट एक अवसर-वादी मापदण्ड बन जाता है। रचना को समझना उनकी संकीर्ण और कुत्सित समझ से बाहर है। उनकी भावप्रवणता और कला-रुचि भी नामों की बैसाखी लगाकर ही खड़ी हो पाती है, अन्यथा वह एक पंगु की तरह लडखड़ाकर गिर पड़ती है। यह उनकी बौद्धिकता का आडम्बर रचने वाली (Philistine) मनोवृत्ति का परिचायक है। प्रगतिवादी आलोचना और प्रगतिशील साहित्य उस समय तक उन्नति नहीं कर सकता, जब तक इस मनोवृत्ति के विरुद्ध सजग संघर्ष न किया जायगा। इसीलिए इस बहस की रिपोर्ट तमाम पाठकों और साथी लेखकों के लिए आत्यन्तिक महत्त्व रखती है।

यहाँ यह कह देना जरूरी है कि काश्मीर का सांस्कृतिक आन्दोलन (प्रगतिशील लेखक संघ, काश्मीर भी जिसका अंग है) संकीर्णतावादी पथों पर नहीं भटका। इसीलिए वहाँ के लेखकों और कवियों ने मौन रहकर ही इस बहस को सुना या कवि अम्बारदार और प्रो० कामिल की तरह दो-एक बार आक्षेपों का विरोध किया। आक्षेपकर्ता अधिकतर राजनीतिक कार्यकर्ता ही थे। कोरे राजनीतिक कार्यकर्ताओं की साहित्यिक रुचि कितनी विकृत होती जा रही है किन्तु फिर भी वह अपने असाहित्यिक पूर्वग्रहों को कवि और लेखक पर किस उद्धत भाव से थोपने की कोशिश करते हैं, यह सब को मालूम है। इस बहस को पढ़कर उन्हें भी अपने दामन में मुँह डालकर अपनी खामियों को देखने की प्रेरणा मिलेगी, ऐसी आशा मुझे है। क्योंकि मेरा आग्रह केवल इतना ही है कि हमारे राजनीतिक मोर्चों पर काम करने वाले साथियों की कलाभिरुचि को अधिक परिष्कृत, सचेतन और व्यापक रूप से संवेदनशील होना चाहिए। तभी वह लेखकों के मानस में मानव-संस्कृति के प्रहरी और उन्नायक 'हीरो' बन सकते हैं।

शिवदानसिंह चौहान

—अक्तूबर १९५१

सुमित्रानन्दन पन्त—युगवाणी और ग्राम्या

अब तक पाठक पन्त जी को छायावाद के सर्वश्रेष्ठ कवि के रूप में ही जानते थे, लेकिन 'युगान्त' के पश्चात् उनका विकास प्रगतिवाद के दृष्टिकोण की तरफ रहा है और 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' में आकर यह दृष्टिकोण यथेष्ट रूप से परिपक्व हो गया है। इस लेख में मेरा उद्देश्य 'पन्त' के इस अन्तिम विकास का ही विवेचन करना है।

'युगवाणी और ग्राम्या' में श्री सुमित्रानन्दन पन्त की कविता का विकास एकदम नये ढंग का हुआ है। आधुनिक हिन्दी काव्य-साहित्य में यह विकास बेजोड़ है।

छायावादी कविता ने रीतिकालीन नख-शिख-शृङ्गार की सकीर्ण, रुढ़िग्रस्त, स्थविर काव्य-परिपाटी के बन्धनों से उन्मुक्त हो व्यापक दृष्टिकोण और प्रगतिशील भावनाओं की अभिव्यञ्जना की। सामन्ती युग की समाज-शृङ्खलाओं और रुढ़ि-बन्धनों ने मनुष्य के जिस व्यक्तित्व का अपहरण कर लिया था, उस व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा करके छायावादी कविता ने स्वतन्त्रता की भावना का पोषण किया। लेकिन आधुनिक जीवन की असगतियों, उसकी विषमताओं और विडम्बनाओं ने छायावादी कवि के उन्मुक्ति-उल्लास, श्रेष्ठ, स्वतन्त्र-जीवन के सुख-स्वप्नों को तोड़-मरोड़कर मसल डाला। इस बीभत्स वास्तविकता के प्रति छायावादी कवियों ने अपने गहरे प्रतिवाद की अभिव्यक्ति की, अपने असन्तोष की घोषणा की। लेकिन क्रूर सामाजिक सम्बन्धों ने उनके हृदय की अन्तर्तम शक्तियों तक को शृङ्खलाबद्ध कर दिया, और चूँकि वे आधुनिक जीवन को इतना निर्मम और कठोर बनाने वाली शक्तियों के उन्मूलन की आवश्यकता की चेतना प्राप्त नहीं कर पाये इसलिए वे सामाजिक कार्यशीलता से तटस्थ होते गये और कविता और जीवन का व्यवधान बढ़ता गया। इस प्रकार अनेक छायावादी कवि निराशावादी और अहवादी हो गये, वे कला के लिए कला की सृष्टि करने लगे। उनके समाज-विरोधी दृष्टिकोण ने उन्हें विक्षिप्त, विषादमय, करुण, निरुपाय और एकान्त-प्रिय बना दिया। और उनकी कविता इस विषम जीवन को ही गौरवान्वित करने लगी, उसमें आत्म-समर्पण, आत्म-पराजय और आत्म-विस्मृति के भावों ने प्रधानता ले ली। लेकिन विश्व-क्रान्ति की शक्तियों के प्रचण्ड वेग ने और शोषित श्रमिकों के तुमुल घन-नाद ने छायावादी

उसकी विचारधारा से परिचित है इसलिए वे क्रान्ति की सही रूपरेखा नहीं बना पाते । वे समझते हैं; कोई प्रचण्ड ज्वालामुखी फूटने को है जो अपने तप्त आग्नेय लावा से विश्व के विषाद, उसके चीत्कार को भस्म कर देगा । उसके बाद क्या होगा, वे अभी अनुमान नहीं कर पाये । उनकी अवचेतन अन्तर्दृष्टियाँ अभी सचेत नहीं हुई हैं ।

• भगवतीचरण वर्मा 'बादल' को सम्बोधित करते हुए लिखते हैं—

गगन पर धिरो मण्डलाकार
अबनि पर गिरो वज्र सम आज
गरज कर भरो रुद्र हुँकार
यहाँ पर करो नाश का साज
नष्ट-भ्रष्ट प्रासाद पड़े हो जल-प्लावित ससार
शून्य कर रहा हो पागल-सी लहरो का अभिसार
नीचे जल हो, ऊपर जल हो, ऐ जल के उद्गार
बरसो-बरसो और सघन घन महाप्रलय की धार

इस सांकेतिक पदावली-द्वारा उन्होंने आकाशा प्रकट की है कि 'प्रतिहिंसा' के 'प्रतिघात' बनकर 'उल्कापात' की तरह ये 'सघन घन' 'उत्पीडन' पर बरस पड़े, ताकि उसमें 'जग का कलुषित हाहाकार' डूबकर विलुप्त हो जाय । लेकिन इसका परिणाम क्या होगा ? संसार जलप्लावित हो जाय, और सारी सृष्टि प्रलयमग्न हो विराट् शून्य की गोद में सो जाय !

इसी तरह दिनकर की क्रान्ति-कल्पना रचनात्मक नहीं, ध्वसात्मक है । श्री रामवृक्ष बेनीपुरी के शब्दों में, 'हमारे क्रान्ति-युग का सम्पूर्ण प्रतिनिधित्व कविता में इस समय दिनकर कर रहा है ।' इस तरह का दावा इस बात का द्योतक है कि बेनीपुरी स्वयं आवेशपूर्ण भावनात्मक सहानुभूति की प्रेरणा से क्रान्ति का पक्ष-समर्थन कर रहे हैं, आवश्यकता की चेतना उनमें भी जाग्रत नहीं हुई है । इसीलिए अनिश्चित, अस्पष्ट भावनाओं की प्रधानता रखने वाली ध्वसात्मक कविता के प्रति उनका इतना अनुराग है । किन्तु चेतना-प्राप्त कोई भी प्रगतिवादी आलोचक दिनकर की कविता की सीमाओं को स्पष्ट देख लेगा । दिनकर में साम्यवादी चेतना का अभाव है । इसमें सन्देह नहीं कि वे राष्ट्रीयता या जातीयता की भावनाओं से ओत-प्रोत हैं । किन्तु राष्ट्रीयता या जातीयता की कोई भिन्न विचारधारा नहीं होती, कोई भिन्न जीवन-सम्बन्धी दृष्टिकोण नहीं होता, कोई भिन्न समाज-दर्शन नहीं होता । उसमें केवल बलिदान होने की उत्कट अभिलाषा स्वतन्त्र होने की हार्दिक कामना रहती है । दिनकर के अन्दर भी इसी भावना का प्राधान्य है । उनसे मानस के अन्धकार में अनजान अन्ध-शक्तियाँ ही प्रेरक बनकर उनके हृदय की चिर-ध्याकुल किये रहती हैं ।

जिस समय दिनकर 'सुधा-वृष्टि' के बीच अपने 'क्लान्त मन-प्राण' जुड़ा रहे थे कि सहसा किसी अपरिचित मोहनी शक्ति का आह्वान सुनायी पड़ने लगा । उन्होंने सोचा, क्या कल्पना की इस रमणीय वाटिका को छोड़कर जाना होगा ? उन्होंने कुछ अस्त-व्यस्त होकर पूछा—

तुम्हारी भरी सृष्टि के बीच
एक क्या तरल अग्नि ही पेय
सुधा-मधु का अक्षय भण्डार
एक मेरे ही हेतु अदेय ?

वासन्ती मलयानिल का मर्मर, कोकिला के गान, लताओं का नया शृङ्गार, विस्तृत आकाश का सौन्दर्य, प्रकृति की अभिनव सुषमा कवि का हृदय आकर्षित करती है, उसके रोम-रोम में पुलक पैदाकर उसे क्रीड़ा-कौतुक के लिए आमन्त्रित करती है, लेकिन यह 'असमय आह्वान' ? नहीं, कवि स्वप्नों के आलोक-जगत में विचरण नहीं करेगा । वह गरजकर कहता है—

फेकता हूँ मैं तोड़-मरोड़
अरी निष्ठुर ! वीन के तार
उठा चाँदी का उज्ज्वल शङ्ख
फूँकता हूँ भैरव हुँकार
नहीं जीते जी सकता देख
विश्व में भुका तुम्हारा भाल
वेदना मधु का भी कर पान
आज उगलूँगा गरल कराल

यह प्रतिवाद की भावना मध्यवर्गी-भावना है । दिनकर की 'हाहाकार' कविता में इस सत्य की पुष्टि और भी स्पष्ट हो जाती है । दिनकर के प्रति 'नियति' इतनी विषम है कि उनकी कविता उन्हें मनुष्य के विषाद की करुण कथा लिखने के लिए प्रेरित करती है और उन्हें सृष्टि-ताप में अपने कोमल हृदय को दग्ध करना पड़ता है । दिनकर का यह दुर्भाग्य है कि वे जीवन के सुखद-उपादानों से वञ्चित हैं और उनकी कल्पना रमणीय सौन्दर्य की सृष्टि नहीं करती । इसलिए वे कविता के प्रति अपने उद्गार प्रकट करते हुए लिखते हैं—

वही धन्य जिनको लेकर तुम
बसी कल्पना के शतदल पर
जिनका स्वप्न तोड़ पाती है
भिट्टी नहीं चरण तल बजकर

और दिनकर उसके सामने आकाशाओ से भरा अपना हृदय खोलकर रख देते हैं—

मेरी भी यह चाह विलासिनि
सुन्दरता को शीश झुकाऊँ
जिधर-जिधर मधुमयी बसी हो
उधर वसन्तानिल बन धाऊँ

और

जनारण्य से दूर स्वप्न में
मैं भी निज ससार बसाऊँ
जग का आर्त्तनाद सुन अपना
हृदय फाड़ने से बच जाऊँ

किन्तु निरुपाय दिनकर क्या करें ? जीवन के अनुभव ने जो कुछ भी चेतना उन्हें प्रदान की है, वह आकाश में उनकी कुटो नहीं बनने देती और अगर वह बन भी जाती है तो तुरन्त वास्तविकता अपना अग्निबाण छोड़कर उसे भस्म कर देती है। पंखहीन खग की तरह दिनकर फिर पृथ्वी की हलचल में गिर पड़ते हैं और पृथ्वी की वास्तविकता कैसी है ? यहाँ 'निज सिंह-पौर' पर आधुनिक 'संस्कृति' 'दलित-दीन' की 'अस्थि-मशालें' जलाती हैं, कृषक अविश्राम परिश्रम करते हैं, माताओं के स्तन में दूध नहीं है, बालक बिलख-बिलखकर मर जाते हैं, इन बालकों की कन्नो से रोती, भूखी हड्डी की 'दूध-दूध' की सदा सुनायी पड़ती है !

दिनकर इस हाहाकार चीत्कार को अपनी नजरो से ओझल नहीं कर पाते और वे तिलमिलाकर उठ खड़े होते हैं और निश्चय करते हैं—

'दूध-दूध !' फिर सदा कन्न की
आज दूध लाना ही होगा
जहाँ दूध के घड़े मिले
उस मञ्जिल पर जाना ही होगा

और वे कन्न में सोये बालकों की आशवासन देते हुए कहते हैं—

हटो व्योम के मेघ पथ से
स्वर्ग लूटने हम आते हैं
'इधर इधर !' ओ बत्स तुम्हारा
दूध खोजने हम आते हैं

'दिगम्बरि' में दिनकर ने क्रान्ति के आगमन के पूर्व-चिन्हों की कल्पनात्मक तस्वीर खींची है। 'तलातल से उभरती' 'कोई आग' आ रही है और उसके आगमन

का आभास पाकर तरुणों की टोलियों में बलिदान देने की आकांक्षा उमड़ पड़ी है, दिशाएँ गूँज गयी हैं और व्योम में उल्लास छा गया है। युगों से मनुष्य अनय का भार ढोते, अपने को मिटाते चले आ रहे थे, वे अब दानवों को अपना रक्त पिलाने को तैयार नहीं हैं, बल्कि आज वे अपने प्रतिशोध के स्वत्व का प्रयोग करने पर तुल गये हैं। इस क्रान्ति के इशारे पर वे सारी धरा को फूँक देने का निश्चय कर चुके हैं।

इसके बाद दिनकर ने 'विपथगा' में क्रान्ति की कल्पना की है। उनकी क्रान्ति 'विपथगा' है, 'विपथगा' इसलिए कि वह कहीं भी, कभी, किसी रास्ते से पहुँच जाती है, उसकी गति-चाल अनिश्चित है। इस क्रान्ति का स्वरूप क्या है? दिनकर के ही शब्दों में—

सहार-लपट का चीर पहन नाचा करती मैं छूम-छुनन !

मैं निस्तेजों का तेज, युगों के मूक मौन की बानी हूँ,
दिलजले शासितों के दिल की मैं जलती हुई कहानी हूँ।
सदियों की जब्ती तोड़ जगी मैं उस ज्वाला की रानी हूँ,
मैं जहर उगलती फिरती हूँ, मैं विष से भरी जवानी हूँ।

भूखी बाधिन-सी बात-क्रूर, आहत भुजङ्गिनी का दसन !

इस 'विपथगामिनी' की गति-विधि अनियन्त्रित है—

मुझ विपथगामिनी को न ज्ञात किस रोज किधर से आऊँगी,
मिट्टी से किस दिन जाग क्रुद्ध अम्बर में आग लगाऊँगी।
आँखों को कर बन्द देश में जब भूकम्प मचाऊँगी,
किस का टूटेगा शृङ्ग, न जाने किसका महल गिराऊँगी।

निर्बन्ध, क्रूर, निर्मोह सदा मेरा कराल नर्तन गर्जन !

सोहनलाल द्विवेदी ने 'तरुणों के प्रति' कविता में तरुणों से माँग की है कि वे अपने कठोर कर में राष्ट्र की बागडोर लेकर दम्भी का नाश कर दें, पाखण्ड तोड़ दें और देश-देश के घर-घर में किरणा, शान्ति और स्नेह की वर्षा कर दें।

उनकी 'किसान' कविता में किसान की मेहनत, हिकमत, कूबत और दौलत से निमित्त सभ्यता-संस्कृति और विश्व-वैभव का विशद चित्रण किया गया है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी के कई बड़े-बड़े लेखक-कवि क्रान्ति की आकांक्षाओं की अभिव्यञ्जना करने लगे हैं।^१ इस नयी काव्य-धारा की क्या-क्या विशेषताएँ और सीमाएँ हैं? इसकी विशेषताएँ हैं—

१. लेखक का आशय हिन्दी की प्रगतिशील कविता का क्रम-बद्ध विवेचन नहीं था, इस कारण 'प्रवृत्तियों' का निरूपण करने के लिए कतिपय उदाहरण दिये गये हैं।

(१) इन कविताओं में छायावाद की अन्तर्मुखी, व्यक्तिवादी, केवल सौन्दर्य-पासक, समाज-विरोधी कविता से पृथक् होकर प्रतीकवादी-यथार्थवाद (Symbolic Realism) की शैली के प्रारम्भ की झलक है।

(२) इन कविताओं में क्रान्ति को गौरवान्वित किया गया है।

(३) इन कविताओं में जिस अनीति, हाहाकार, वैषम्य, उत्पीड़न या आर्त्तनाद के विरुद्ध क्रान्ति या परिवर्तन का अोजपूर्ण आह्वान किया गया है, वह इसी समाज की देन है; अर्थात् पूँजीवादी समाज और भारत की परतन्त्रता के फलस्वरूप उत्पन्न हुई है। इसलिए ये कविताएँ वर्तमान समाज-व्यवस्था और देश की गुलामी के विरुद्ध जन-मत का संगठन करने में सहायक सिद्ध हो रही हैं।

(४) इन कविताओं में गहरा विद्रोह है और ये एक मूलगत सांस्कृतिक परिवर्तन की द्योतक हैं। उनके नाशवाद की तह में गहरे मानववाद का छोट है।

इस नयी काव्यधारा की सीमाएँ भी हैं—

(१) इन कविताओं का जन्म बुद्धि-तत्त्व और भाव-तत्त्व के सामञ्जस्य से नहीं हुआ है, बल्कि भावात्मक आवेश के गर्भ से ये उत्पन्न हुई हैं।

(२) ये कवि नयी प्रगतिशील कला के रूप-निधान या शैली और उसके विषय, बुद्धि-तत्त्व या वस्तु के प्रति पूर्णतः सचेत नहीं हैं।

(३) इन कविताओं में व्यक्त भावनाएँ जीवन या क्रान्ति की आवश्यकताओं के प्रति सचेत नहीं हैं, इसलिए वे ध्वसात्मक या नाशवादी हैं, नवांकुरित-जीवन और गर्भजात-भविष्य की रूप-रेखा के विशिष्ट सौन्दर्य की कल्पना का उनमें अभाव है।

(४) इन कविताओं में आधुनिक जीवन की जिन प्रतारणाओं के विनाश की कामना और जिस सुख, शान्ति, कदृशा और स्नेह से परिपूरित स्वतन्त्र जीवन की आकांक्षा की गई है, उनकी आकांक्षा मध्यमवर्ग की आकांक्षा है, और उनकी स्वतन्त्रता की कल्पना वर्तमान समाज-व्यवस्था की ही आदर्शवादी कल्पना है। स्पष्ट विचारधारा के अभाव के कारण सुख, शान्ति, न्याय, प्रेम और स्वतन्त्रता की उनकी कल्पना अधूरी, अस्पष्ट, अमूर्त एवं आदर्शवादी है, इसलिए नये जीवन की कल्पना करने में असमर्थ हैं। उसका आधार अवचेतन भावनाएँ हैं।

(५) इन कविताओं में जिस क्रान्ति का वर्णन किया गया है वह वास्तव में क्रान्ति नहीं अराजकता है। क्रान्ति में संगठित एवं स्व-उत्पन्न असंगठित शक्तियों का

अतः सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला', बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', नरेन्द्र शर्मा, आदि उच्चकोटि के कवियों की कविताओं के यदि उदाहरण नहीं दिये गये हैं तो इसका यह अर्थ नहीं कि लेखक उनके महत्त्व को गौरव समझता है। —ले०

सामञ्जस्य रहता है, अराजकता में आतंकवाद और व्यक्तिवाद की प्रमुखता होती है। क्रान्ति के विध्वंस में नव-जीवन की रूपरेखा समायी रहती है, अराजकता में केवल संहार-प्रवृत्ति ही प्रधान होती है। क्रान्ति, क्रान्ति या परिवर्तन-वाहक है, अराजकता समाज के नष्ट-सन्तुलन को और भी नष्ट कर पुराना समाज-सन्तुलन ही स्थापित करती है। अतः वह पूँजीवाद का नाश कर पूँजीवाद की ही पुनर्स्थापना कराती है। इसीलिए इन कविताओं में क्रान्ति की स्पष्ट कल्पना का अभाव है, केवल नयी-नयी अतिशयोक्तियों की सृष्टि कर क्रान्ति का चित्रण किया गया है। उनमें क्रान्ति का विध्वसात्मक रूप मूर्तिमान् है, रचनात्मक रूप अगोचर है। अतः वे यद्यपि विस्फोटक 'विद्रोह' की द्योतक हैं पर क्रान्तिकारी नहीं हैं। उनका नाशवाद मूलतः मानववादी होते हुए भी सस्कृति-विरोधी है।

(६) इन कविताओं में यथार्थवाद का भी अभाव-सा ही है, क्योंकि उनमें विराट् प्रतीको का प्रयोग अधिक किया गया है, जीवन की अनुभवगत वास्तविकता का यथार्थवादी चित्रण कम। श्री भगवतीचरण वर्मा की 'भैसागाडी' कविता एक अपवाद है। 'भैसागाडी' एक यथार्थवादी कविता है और उसमें भाव और वस्तु का सुन्दर समन्वय हुआ है। अन्यथा अधिकांश कविताएँ उद्बोधनात्मक हैं।

(७) विचारधारा के अभाव के कारण चूँकि इन कवियों में क्रान्ति की आवश्यकताओं की चेतना का अभाव है, इसलिए वे वास्तव में अन्त तक क्रान्ति का स्वागत करते जायँगे, इसमें सन्देह है। जब तक क्रान्ति आ नहीं जाती उस समय तक उसके आगमन की पग-ध्वनि सुनकर उल्लसित होना आसान है। लेकिन यदि क्रान्ति-उपासक चेतनाहीन है, न्याय, शान्ति, स्वतन्त्रता और समानता के विचार जीवन में कार्य-परिणत होकर कंसा व्यावहारिक रूप धारण करेंगे, यदि उसके अन्दर इसकी कल्पना अस्पष्ट है, नव-जीवन के नव-संगठन की नव-रूप-रेखा की कल्पना का यदि उसमें अभाव है, स्वयं क्रान्ति प्रतिदिन की बदलती परिस्थितियों में कौन-कौन से रूप धारण कर सकती है, यदि इसके विषय में उसका साधारण अनुमान सकीर्ण है, तो किसी भी समय, क्रान्ति के आगमन पर, वह क्रान्ति-विरोधी बन सकता है। और इन कवियों की यही सबसे बड़ी कमजोरी है। इस राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय क्रान्ति के ज़माने में वे शीघ्र ही प्रतिक्रिया की शक्तियों के बहकावे में आ सकते हैं। इस खतरे के संकेत-चिह्न प्रकट होने लगे हैं। श्री भगवतीचरण वर्मा ने 'नया वर्ष' कविता 'विशाल-भारत' में लिखी है। इस कविता में उन्होंने वर्तमान यूरोपीय युद्ध का वर्णन करते हुए प्रश्न किया है कि क्या दुःख-पीड़ित मानवता को कभी शान्ति और हर्ष प्राप्त होगा, और हिंसा के ताण्डव-नर्तन का कभी अन्त होगा, क्या गांधी का अहिंसा का सन्देश ससार को त्राण दिला सकेगा,

या फिर वे हिटलर, स्टैलिन ही
अपनी हिंसा की बर्बरता
को ही रक्खेगे यहाँ अमर ?

अचेतन विचारधारा ने भगवती बाबू को साम्राज्यवादी प्रचार का निरुपाय शिकार बना दिया है। उन्होंने फ़ासिस्ट हिटलर और कम्युनिस्ट स्टैलिन को एक ही कोटि में रख दिया है। एक साम्राज्यवादी स्वार्थों के वशीभूत होकर लड़ रहा है, दूसरा क्रान्ति के प्रतीक साम्यवादी राष्ट्र की रक्षा के निमित्त। लेकिन उनकी प्रेरणा के स्रोत ब्रिटिश-साम्राज्यवादी प्रचार-केन्द्र ने तो इस भेद पर असत्य की यवनिका डाल रखी है, फिर विचारधारा की रोशनी कहाँ कि भगवती बाबू इस यवनिका के पीछे छिपे सत्य को देख लें। वे क्रान्ति के सूक्ष्म द्वन्द्वात्मक रूप को नहीं समझ सकते जिसके कारण किन्हीं परिस्थितियों में—विशेषकर आज फ़ासिज्म के उदय के कारण—श्रमजीवी क्रान्ति 'प्रजातन्त्रवाद की रक्षा' का स्वरूप धारण कर सकती है। यह भेदाभेद उनके लिए अग्रम है, वे आधुनिक जीवन की वास्तविकता को केवल विभिन्न चौरस-स्तरो या समतलो के रूप में ही देख सकते हैं, जब कि वह वास्तव में त्रिगुणात्मक (three dimensional) है और भूत-वर्तमान-भविष्य का द्वन्द्वात्मक प्रवाह है। विचारों की यही अपरिपक्वता इस काव्य-मनोवृत्ति के लेखकों को क्रान्ति-विरोधी बना सकती है। और विचारों की इसी अपरिपक्वता ने इन कवियों की कविता के चारों ओर संकीर्ण परिधि खींच दी है। जहाँ तक क्रान्ति के प्रति अस्पष्ट, अतिशयोक्ति-पूर्ण भावात्मक अनुराग प्रदर्शन करने का प्रश्न है, वे स्वच्छन्द रूप से ऐसा कर सकते हैं, लेकिन वे इस युग के राजनीतिक-सामाजिक एवं सांस्कृतिक जीवन के संघर्षों की अभिव्यञ्जना नहीं कर सकते, क्योंकि इन संघर्षों की पूर्ण चेतना उन्हें प्राप्त नहीं है।

क्रान्ति की आकांक्षाओं की अभिव्यञ्जना करने वाली दूसरी काव्य-धारा का प्रतिनिधित्व श्री सुमित्रानन्दन पन्त कर रहे हैं।

पन्त की 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' की कविता साहित्य में 'भविष्यवाद' की कविता है। रूसी समाजवादी क्रान्ति के समय वहाँ 'भविष्यवाद' की कविता सर्वप्रधान थी। क्लेव्नीकॉव और मयकॉवस्की प्रभृति कवियों ने 'भविष्यवाद' की कविता का विकास किया था। इस कविता ने प्रतीकवादी प्रवृत्ति की कविताओं की सौन्दर्य-प्रियता और रहस्यवादी शैली का विरोध कर क्रान्ति की रूप-रेखा का चित्राङ्कन किया। रूसी क्रान्ति के समय 'भविष्यवाद' की कविता ने खुलकर क्रान्ति का पक्ष-समर्थन किया। पन्त की 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' की कविताओं में रूसी भविष्यवाद की कविताओं-की-सी मांसल-रसित कला नहीं है; लेकिन उनमें नूतन की बौद्धिक कल्पना अवश्य है।

युगवाणी : 'युगवाणी' की कला बुद्धिजीवी है । उसमें भावना-तत्त्व का अभाव-सा है । क्यों ? क्योंकि छायावाद की जीवन से भाग निकलने वाली कविता स्पष्ट दृष्टिकोण से रहित, मुख्यतः भावना-प्रधान थी, उसके कवियों की अन्तर्वृत्तियाँ अवचेतन एवं असंगठित, वैयक्तिक एवं असामाजिक थी और इस अबुद्धिवादी कविता के प्रति प्रतिक्रिया बुद्धि-प्रधान ही हो सकती थी । इसलिए 'युगवाणी' में हमें नये विचारों, नये भावों, नये सौन्दर्य-मूल्यों, नये जीवन-सम्बन्धों के बारे में वक्तव्य मिलते हैं ।

पन्त जी के सम्बन्ध में यह बात उल्लेखनीय है कि वे प्रारम्भ से ही प्रगति के समर्थक रहे हैं, जीवन-सघर्ष से भागने की प्रवृत्ति उन पर अधिकार न कर सकी । 'पल्लव' में भी उन्होंने परिवर्तन का स्वागत किया है और 'गुञ्जन' में उनके 'विदग्ध हृदय की भावुकता और कोमल कल्पना का लय आत्म-चिन्तन और लोक-कल्याण की भावना' में हो गया था । यद्यपि 'गुञ्जन' में वे नवजीवन को विकसित कल्पना नहीं प्राप्त कर सके और न उस समय तक जीवन-दंष्ट्रों के मूल कारणों की चेतना प्राप्त कर पाये थे, जिसके कारण उन्होंने 'सुख' और 'दुख' की नित्यता स्वीकार करके उनमें सामञ्जस्य स्थापित कर मानव-जीवन की अपूर्णता और उसके उत्पीड़न को दूर करने की कोशिश की थी, लेकिन उस समय भी उन्हें विश्व प्रिय था, तृण-तरु, पशु-पक्षी, नर-सुरवर सभी के प्रति उनका अनुराग था । 'गुञ्जन' में पन्त जी ने कहा भी है—

मैं प्रेमी उच्चादशों का

संस्कृति के स्वर्गिक स्पर्शों का

जीवन के हर्ष-विमर्शों का

लगता अपूर्ण मानव जीवन

मैं इच्छा से उन्मन-उन्मन

और चूँकि मानव-जीवन की अपूर्णता की चेतना उन्हें 'इच्छा' से 'उन्मन-उन्मन' बनाये रहती थी इसीलिए उच्चादशों के प्रेमी पन्त अपने मार्ग को प्रशस्त करते आगे बढ़ते आये और आज वे प्रगतिशील शक्तियों के साथ हैं । उस समय भी उनकी कामना थी कि—

नव छवि, नव रँग, नव मधु से

मुकुलित, पुलकित हो जीवन

युगवाणी में उनकी चेतना परिपक्व हो गयी है । आत्मचिन्तन और कठोर अन्तर्द्वन्द्व के पश्चात् पन्त जी को मानव-विकास का एक मात्र मार्ग मिल गया है, वह मार्ग है साम्यवाद का । इस चेतना के प्राप्त करते ही उन्हें स्वयं अपनी कविता के बन्धन टूटते नज़र आये हैं—

खुल गए छन्द के बन्ध
प्रास के रजत् पाश,
अब गीत मुक्त
और युगवाणी बहती अयास ।
बन गए कलात्मक
जगत के रूप नाम
जीवन सघर्षण देता सुख
लगता ललाम ।

इसलिए अब वे सुख और दुःख की नित्यता में विश्वास नहीं करते और न उनमें सामञ्जस्य उत्पन्न करने की चेष्टा में ही सलग्न हैं । अब उन्हें इस बात की चेतना प्राप्त हो गयी है कि—

जगजीवन के तम में
दैत्य, अभाव शयन में
परवश मानव ।

इस 'परवश मानव' का उद्धार तभी होगा जब नयी मानवता की रचना की जायगी । इस नयी मानवता का एक नयी संस्कृति के अन्दर ही निर्माण किया जा सकता है । इस नयी संस्कृति की क्या रूप-रेखा होगी ? पन्त के अनुसार इस नयी संस्कृति में मृत-आदर्शों का बन्धन न होगा, रूढ़ि और रीतियों की आराधना न होगी, उसमें मनुष्य श्रेणी-वर्ग में विभाजित न होगा, और न उसमें धन-बल से जन-शम-शोषण होगा । उसमें जीवन सक्रिय होगा, और जीवन को उन्नत बनाने वाले सभी प्रयोजन-साधन उपस्थित होंगे । ऐसी नव संस्कृति में वाणी, भाव, कर्म, मन तो संस्कृत होंगे ही, जनवास, वसन और मनुष्य के शरीर भी सुन्दर होंगे । पन्त की नव-संस्कृति की कल्पना अतिशयोक्तियों या वर्तमान के तिरस्कार पर ही अवलम्बित नहीं है, वरन् उसमें नव-संस्कृति की रचनात्मक विशेषताओं की छवि भी मौजूद है ।

'शिल्पी' कविता में पन्त जी ने मनुष्य के आध्यात्मिक जीवन को ऊँचा उठाने, उसकी अवचेतन अन्तर्बृत्तियों को चेतन और उसके भावों को सगठित करने में कवि की जो भूमिका होती है उसका वर्णन किया है—

निर्माण कर रहा हूँ जग का
मे जोड़-जोड़ मनुजों के मन
मे काट-काट कटु धृणा कलह
रचता आत्मा का मनोभवन
मे जग-जीवन का शिल्पी हूँ

जीवित मेरी बाणी के स्वर
जन-मन के मास खण्ड पर
मुद्रित करता हूँ सत्य अमर

यद्यपि इस कविता का दृष्टिकोण आदर्शवादी है, क्योंकि 'मन' को जग-जीवन का अवलम्ब माना गया है, तो भी इसमें सत्य का अंश बहुत ज्यादा है। जब तक 'जन मन के मास खण्ड' पर 'अमर-सत्य' मुद्रित नहीं किया जायगा, उस समय तक मनुष्य का भाव-जगत, उसका आध्यात्मिक जीवन क्षुद्र और सकीर्ण ही बना रहेगा। लेकिन यह 'अमर-सत्य' क्या है ? क्या यह वर्ग-सत्य तो नहीं है ? नहीं,

सत्य नहीं वह, जनता से जो
नहीं प्राण-सम्बन्धित

इस प्रकार पन्त जी ने अनुभव किया है कि जीवन के वर्तमान वर्ग-मूल्यों का परित्याग करके नये मूल्यों की सृष्टि करनी होगी, क्योंकि

आज असुन्दर लगते सुन्दर
प्रिय पीडित, शोषित जन

अतएव,

आज सत्य, शिव, सुन्दर केवल
वर्गों में है सीमित
ऊर्ध्व मूल सस्कृति को होना
अधो मूल है निश्चित।

यह कथन अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। 'कला, कला के लिए' के समर्थक आज वर्ग-कला का निर्माण कर रहे हैं किन्तु यह कला पृथ्वी पर सिर के बल खड़ी है, अगर सस्कृति और कला का विकास होना है, तो सस्कृति और कला को उलटकर पैर के बल खड़ा करना होगा, ऐसा करने पर जीवन-मूल्यों में भी परिवर्तन करना होगा। ये जीवन-मूल्य सौन्दर्य-तत्त्व की उपेक्षा नहीं करेंगे, बल्कि उनका सौन्दर्य-तत्त्व अधिक व्यापक और सर्व-जन-सुलभ होगा। इसलिए पन्त जी कहते हैं—

रम्य रूप निर्माण करो हे

रम्य वस्तु परिधान,

रम्य बनाओ गृह, जन पथ को

रम्य नगर, जन स्थान

किन्तु जब तक पुरुष परवश और बन्धन-शस्त है उस समय तक नयी सभ्यता, नयी सस्कृति और नये जीवन का निर्माण नहीं हो सकता। इस आधुनिक सस्कृति और समाज ने मनुष्य की मनुष्यता का अपहरण कर लिया है और उसमें अनेकानेक

भेदभाव उत्पन्न कर उसे अलग-अलग बाँट दिया है। इसलिए पन्त जी का आदेश है—

आज मनुज को खोज निकालो
जाति वर्ण सस्कृति समाज से
मूल व्यक्ति को फिर से चालो

मनुष्य के वर्ग-समाज ने नारी जाति को सदैव दासता के बन्धन में जकड़कर रखा है। पन्त जी उसे अब ऊँचा उठाकर स्वतन्त्र जीवन प्रदान करना चाहते हैं।
उनका आदेश है—

मुक्त करो नारी को मानव !
चिर बन्दिनी नारी को
युग-युग की बर्बर कारा से
जननि, सखी, प्यारी को।

आज इस गन्दिनी की क्या करुण दुर्दशा है—

वह नर की छाया नारी !
चिर नमित नयन, पद विजडित
वह चकित भीन हिरनी-सी
निज चरण चाप से शङ्कित !
मानव की चिर सहधर्मिणि
युग-युग से मुख अवगुण्ठित
स्थापित घर के कोने में
वह दीप शिखा-सी कम्पित !

परन्तु स्त्री-पुरुष तभी स्वतन्त्र हो सकते हैं जब उनके जीवन के अन्धकार, भेदभाव, पाशविकता, बर्बरता आदि जीवन के कुत्सित रूप मिट जायें और नये विचार, नयी सस्कृति की रोशनी उनमें पैदा हो जाय। इसलिए—

कातो अन्धकार तन-मन का,
नव प्रकाश के रजन स्वर्ण मे
बनो तरुण पट नव-जीवन का।

पर इसका यह अर्थ नहीं कि पुरातन की जीवित निधियाँ भी हम नष्ट कर दें या देश-देश की सांस्कृतिक विशेषता को एकदम मिटा दें, नहीं—

सजा पुरातन को कर नूतन
देश-देश का रंग अपनापन
निखिल विश्व की हाट-बाट
मे लेन-देन हो मानवपन का।

पन्त जी की नव-जीवन की यह कल्पना उस समय तक कार्य-रूप में परिणत नहीं हो सकती जब तक वर्तमान पूँजीवादी समाज स्थापित है, उसके विनाश पर ही नव-संस्कृति, नव-मानवता पल्लवित-फलित हो सकती है। इसलिए वे आधुनिक जीवन में आमूल परिवर्तन की आवश्यकता का अनुभव करते हैं। क्रान्ति के कृष्ण घन को उठते देख वे कहते हैं—

मुस्काओ हे भीम कृष्ण घन ।
गहन भयावह अन्धकार को
ज्योति मुग्ध कर चमको कुछ क्षण
दिग् विदीर्ण कर, भर गुरु गर्जन,
चीर तडित से अन्ध आवरण,
उमड-धुमड फिर रूम-भूम हे
बरसाओ नव-जीवन के कण

‘पन्त’ की क्रान्ति के प्रतीक ‘कृष्ण घन’ भगवतीचरण वर्मा या दिनकर के बादलो की तरह केवल सहार और प्रलय के वाहन नहीं हैं, बल्कि नव-जीवन के कणों की भी वर्षा करते हैं।

इसलिए उनकी क्रान्ति एक ही साथ विनाशमयी और सृजनमयी है। पन्त के ही शब्दों में—

तुम चिर विनाश, नव सृजन गोद में लाती
चिर प्राकृत, नव सस्कृत के ज्वार उठाती

×

×

जीवन वसत तुम, पतझड बन नित आती ।

इस क्रान्ति का संगठन कौन करेगा ? या पन्त जी भी भगवतीचरण वर्मा, दिनकर और ‘अज्ञेय’ की तरह क्रान्ति को ‘विपथगा’ मानते हैं, जो कहीं भी, किसी व्यक्तिविशेष के रूप में स्वयमेव प्रकट हो जायगी ? नहीं, पन्त जी क्रान्ति की आवश्यकताओं की चेतना से अनभिज्ञ नहीं हैं। उन्होंने ‘घननाद’ सुना है—ठड् .. ठड् ठन ! और उन्हें ज्ञात है कि—

अग्नि स्फुर्लिंगो का कर चुम्बन
जाग्रत करता दिग्-दिगन्त घन
जागो श्रमिको बनो सचेतन
भू के अधिकारी है श्रम जन ।

इस घननाद ने विश्व के श्रमिकों को अपनी सामूहिक शक्ति की चेतना प्रदान कर दी है, और चेतना-प्राप्त संगठित श्रमजीवी ही—

लोक क्रांति का अग्रदूत
नव सभ्यता का उन्नायक
जीवन का शिल्पी ।

पन्त जी की 'कार्ल मार्क्स', 'भौतिकवाद', 'साम्राज्यवाद' 'समाजवाद-गांधीवाद', 'धनपति', 'मध्यमवर्ग', 'कृषक', और 'श्रमजीवी' आदि कविताओं में आधुनिक जीवन-सम्बन्धों की वास्तविकता की व्याख्या की गयी है। इन कविताओं में वर्ग-संस्कृति और समाज के प्रति पन्त जी ने अपनी स्थिति तो स्पष्ट की ही है, वर्गों की वस्तु-स्थिति की छिद्रान्वेषी व्याख्या भी की है। उनकी पंजी दृष्टि से कुछ छिपा नहीं मालूम पड़ता, उन्हें ज्ञात है कि—

मरणोन्मुख साम्राज्यवाद, कर वृद्धि और विष वर्षण
अन्तिम रण को है सचेष्ट, रच निज विनाश आयोजन।
विश्व क्षितिज में घिरे पराभव के है मेघ भयकर
नवयुग का सूचक है निश्चय यह ताण्डव प्रलयकर।

इस नवयुग की सूचना उन्हें अनायास ही नहीं प्राप्त हो गयी है, बल्कि उनके ऐतिहासिक दृष्टिकोण ने उन्हें सूचना दी है—

माक्षी है इतिहास,—आज होने को पुन यगान्तर,
श्रमिकों का शासन होगा अब उत्पादन यन्त्रों पर।
वर्गहीन सामाजिकता देगी सब को सम साधन,
पूरित होंगे जन के भव जीवन के निखिल प्रयोजन।

इस प्रकार हम देखते हैं कि पन्त की 'युगवाणी' की 'विचार-वस्तु' हिन्दी काव्यसाहित्य में एकदम नयी है। 'युगवाणी' में प्रकट विचारों में गूढ़-चिन्तन, अध्ययन और अनुभव की झलक है। उनमें परिपक्वता और सारपूर्ण व्यापकता है। क्रांति की आकांक्षाओं की अभिव्यंजना करने वाले किसी अन्य कवि की विचार-वस्तु इतनी परिष्कृत, समन्वित एवं प्रगतिशील नहीं रही है।

पन्त जी की युगवाणी का हिन्दी में स्वागत भी हुआ है और विरोध भी। विरोधियों के मुख्य तर्क कुछ इस प्रकार के हैं—(१) युगवाणी में पन्त जी की कला का ह्रास हुआ है, क्योंकि उन्होंने कल्पना के रजत-पखों पर उड़ना छोड़ दिया है। (२) युगवाणी में बुद्धिवाद की प्रधानता ने गद्य को ही कविता का जामा पहना दिया है, भाव और अनुभूति का पन्त जी में लोप हो गया है। (३) पन्त जी की काव्य-सरिता शुष्क हो गयी है, और लोक भावना का आश्रय लेकर उन्होंने स्वयं ही अपनी कविता की भावमयता को नष्ट कर दिया है। (४) पन्त जी की भाषा उनकी लोक-भावना के अनुकूल नहीं है, और ऐसी दुरूह भाषा में लिखकर वे अपने उद्देश्य

का स्वयं ही हनन कर रहे हैं, आदि ।

इस लेख में पन्त की युगवाणी के कलापक्ष अर्थात् शैली की एकाग्रता, रस-रसणीयता, पदविन्यास गुण-प्रकाशन की क्षमता, शब्द चयन, उपमा-रूपक आदि भाव-प्रकाशन की प्रणालियों, सौन्दर्य सृष्टि की रीतियों, संगीत एवं ध्वनि आदि का निरूपण करना मेरा उद्देश्य नहीं रहा है, किन्तु तो भी आक्षेपों के उत्तर में कुछ कहना आवश्यक है । मेरा अपना विचार है कि युगवाणी में जहाँ-जहाँ काव्य-कला के हमें दर्शन होते हैं, वहाँ हम उसे अत्यन्त उन्नत रूप में पाते हैं । श्रेष्ठ कला की दृष्टि से 'चीटी', 'पुष्प प्रसू', 'आम्रविहग' ..! 'कृष्णघन', 'खोज', 'लेन-देन', 'वाणी' और 'युग-नृत्य', 'गंगा की साँझ' आदि कविताएँ उल्लेखनीय हैं । इनमें से कुछ कविताएँ तो पन्त की पहली सभी कविताओं से श्रेष्ठ हैं । इन कविताओं में पन्त ने जिस नयी टेकनीक, जिस नये संगीत, जिन नयी ध्वनियों का सृजन किया है, उससे आक्षेपकों की शिकाएँ निर्मूल हो जानी चाहिए कि पन्त अब नये भाव-सौन्दर्य की सृष्टि करने में असमर्थ हो गए हैं । किन्तु जिनका पन्त की कविता के प्रति आमूल विरोध है, उन्हें इस युग के प्रतिनिधि कवि पन्त से भविष्य में कोई आशा न रखनी चाहिए । पन्त ने रहस्यवाद-छायावाद की शृंखलाएँ तोड़ दी हैं और वे कदाचित् उन्हें फिर कभी धारण नहीं कर सकेंगे, क्योंकि आज उनका मन सचेत है । रहा भाषा का प्रश्न, तो यह आक्षेप एक प्रकार से सही है, 'जन-मन के जाग्रत गीत-यान' बनाने के लिए उन्हें सरल, सुबोध भाषा का विकास करना ही अपेक्षित है ।

मैं पहले कह चुका हूँ कि युगवाणी की कविता बुद्धि-जीवी या बुद्धि-प्रधान है और उसमें भावात्मक तन्मयता का अभाव-सा है । उसका मुख्य कारण यह है कि क्रान्ति की आकांक्षाओं की अभिव्यञ्जना करने वाली कविताओं में भावना-तत्त्व की प्रधानता तो थी लेकिन उसका बुद्धि-तत्त्व अत्यन्त अस्पष्ट एवं कमजोर था—मानो उसमें रीढ़ की कमी थी । इसलिए 'युगवाणी' में पन्त जी का उद्देश्य इस नवीन कल्पना को रीढ़ प्रदान करना था, उसे एक स्पष्ट, दार्शनिक दृष्टिकोण देना था । दूसरे, पहली कविता केवल विध्वंसात्मक थी, उसमें नव-जीवन के सौन्दर्य का अभाव था । अतः युगवाणी में पन्त जी का उद्देश्य उसे सृजनात्मक-तत्त्व प्रदान करना था । इस कार्य में उन्हें सफलता अवश्य मिली, लेकिन यह सफलता सर्वांगीण नहीं हो सकी, क्योंकि पहली कविता यदि वास्तविकता के एक अङ्ग पर जोर देकर एकाङ्गी थी, तो पन्त जी की कविता उसके दूसरे ध्रुव-केन्द्र पर जोर देकर एकाङ्गी हो गयी । उसे सर्वाङ्गपूर्ण बनाने के लिए दोनों का समन्वय करना ज़रूरी है ।

इसके अतिरिक्त पन्त की युगवाणी की कविता यूटोपियन है, यद्यपि उनका यूटोपियनिज्म समाजवादी है, इसलिए प्रगतिवादी है । वह यूटोपियन इसलिए है कि

वे एक आदर्श उच्च जीवन, नये समाज, नयी सस्कृति की कल्पना करते हैं, और आज के समाज की संघर्षमय वास्तविकता, उसके अन्तर्गत बहने वाली नवजीवन की धाराओं, उसके गर्भ में पड़े नव-जीवन के बीज, समाज-परिवर्तन की शक्तियों की अपने ऐतिहासिक-कार्य के प्रति जागरूकता और चेष्टा ने उनके मन में इस विश्वास की पुष्टि कर दी है कि यह यूरोपिया अवश्य कभी-न-कभी, कदाचित् शीघ्र ही, फलित होगी। इसलिए वे नूतन की मधुर कल्पना में ही तन्मय हो जाते हैं, उसके रचनात्मक-तत्त्व को ही देखते हैं, और उसके दूसरे आवश्यक अङ्ग, विध्वंसात्मक-तत्त्व को नजरन्दाज-सा कर जाते हैं। लेकिन विध्वंसात्मक-तत्त्व के बिना क्रान्ति सफल नहीं हो सकती और नूतन जीवन सफल नहीं हो सकता। यूरोपियन होने के कारण ही पन्त जी की कविता यथार्थवादी न होकर, आदर्शवादी है।

किन्तु आधुनिक प्रगतिशील-वास्तविकता का सर्वाङ्गपूर्ण चित्रण, उसके विध्वंसात्मक एवं सृजनकारी दोनों तत्त्वों का सामञ्जस्यपूर्ण चित्रण आदर्शवादी शैली में नहीं किया जा सकता। जहाँ तक शोषित मनुष्य के व्यक्तिगत हर्ष-विमर्ष, प्रेम-विरह, जीवन के अभाव और असहायता की प्रगतिशील अभिव्यञ्जना करनी है, छायावाद की शैली उसका तीव्र संवेदनात्मक चित्रण करने में सफल हो सकती है और किसी प्रगतिशील कवि को छायावाद की अति-उन्नत, परिमार्जित विकसित शैली का इस आधार पर तिरस्कार नहीं करना चाहिए कि उसमें अब तक जीवन की कठिनाइयों से पराङ्मुख होने वाली भावना की ही अभिव्यक्ति की जाती थी। शोषित मानवता भी व्यक्तियों की समष्टि से निर्मित हुई है और इन व्यक्तियों के सुख-दुःख, प्रेम और विरह के चित्र उच्च वर्गों के व्यक्तियों के सुख-दुःख और प्रेम-विरह से कहीं अधिक तीव्र, सत्य और सुन्दर होंगे, क्योंकि उनमें हमें मानवता के यथार्थ रूप का दर्शन मिलेगा, जो वैभव-विलास के नीड़ में पले उपजीवियों की कृत्रिम, स्व रचित वेदना में कदापि नहीं मिल सकता। अतः छायावाद की शैली के नितान्त परित्याग के हम समर्थक नहीं। किन्तु इसका दूसरा पहलू भी है। प्रगतिशील काव्यशैली छायावादी शैली तक ही अपने को सीमित नहीं रख सकती। क्योंकि आधुनिक जीवन की संघर्षमयी वास्तविकता के अनुभव, अपने विनाश से बचने के लिए मरणोन्मुख साम्राज्यवाद-पूँजीवाद की अन्तिम रण-चेष्टा की विकरालता, क्रान्ति की शक्तियों की कठिनाइयाँ, उनकी शक्ति-सञ्चय एवं ऐक्य-स्थापन की अनवरत चेष्टा, उनके विरोधियों की हिंसा, क्रूरता और बर्बरता, और नये समाज की प्रसव-वेदना के अनुभव का भावपूर्ण, कल्पनात्मक, कलापूर्ण अभिव्यञ्जना छायावाद की आदर्शवादी शैली द्वारा नहीं की जा सकती, वह इस कठोर अनुभूति का भार नहीं उठा सकती। प्रतीकों का प्रयोग वास्तविकता का सर्वाङ्गपूर्ण चित्रण नहीं कर सकता। इसलिए पन्त की कविता

में एक और ऐतिहासिक विकास का आवश्यकता है—वह है आधुनिक वास्तविकता के अनुकूल ही छायावाद के टेकनीक के उत्कृष्ट गणों से विकसित एक नयी यथार्थवादी शैली का विकास ।

मेरा कथन बुद्धिगम्य है । भाव-विचारों के अनुकूल ही उनके प्रकाशन की शैली भी होनी चाहिए । जिस समय शृङ्गार-काल की कविता का परित्याग करके छायावादी कवियों ने कविता में नये भाव, रस और विचारों की सृष्टि की थी, उस समय उन्होंने शृङ्गार-कविता की रीति-शैली का भी परित्याग किया था । इसी प्रकार आज जब फिर कविता में युग-परिवर्तन हो रहा है और उसमें नये भाव-विचार प्रवेश कर रहे हैं, तो इन नये भाव-विचारों का केवल छायावाद की आदर्शवादी शैली में ही प्रकाशन कर हम 'मासल-रक्षित' कला उत्पन्न नहीं कर सकते । छायावाद की कविता व्यक्ति-भाव-प्रकाशन की कविता है, इसलिए उसमें व्यक्तिगत अनुभव की ही अभिव्यञ्जना हो सकती है, मनुष्य के सामूहिक अनुभव की अभिव्यक्ति उसमें नहीं की जा सकती । युगवाणी की एक कमी यह भी है कि पन्त जी ने नई विचारधारा के अनुकूल शैली को यथार्थवादी नहीं बनाया । ग्राम्या में यह दोष अशतः, केवल अशतः ही दूर हो गया है और युगवाणी में भी 'दो लड़के' जैसी अभिनव शैली की कविताएँ हैं । कदाचित् पन्त जी अपनी कविता के इस अभाव के प्रति सचेत हैं । उन्होंने स्वयं प्रश्न किया है—

कवि नवयुग का चुन भाव राशि
नव छन्द आभरण, रस विधान
तुम बन न सकोगे जन मन के
जाग्रत भावों के गीत यान ?

इसके अतिरिक्त 'जन मन का गीत-यान' कवि तभी बन सकता है जब वह कविता के विनष्ट मूल-तत्त्व, सामूहिक-भावना की अभिव्यक्ति को पुनः प्रतिष्ठित कर दे । 'खोज' और 'लेन-देन' कविताओं में हमें इस दिशा में किये गये प्रयत्न का आभास मिलता है, क्योंकि इन दो कविताओं में कबीर, सूरदास और मीरा के पदों-की-सी सामूहिक गेयता का तत्त्व वर्तमान है ।

पन्त जी की नवीनतम काव्य-कृति 'ग्राम्या' है । 'ग्राम्या' में पन्त जी की कला का विकास स्पष्ट है । 'युगवाणी' में 'दो लड़के' के अतिरिक्त और कोई ऐसी कविता नहीं है जिसमें वास्तविक जीवन का यथार्थवादी चित्रण मिलता हो । जैसा हम ऊपर कह चुके हैं, 'युगवाणी' की अधिकांश कविताओं में हमें 'नये विचारों, नये भावों, नये सौन्दर्य-मूल्यों और नये जीवन सम्बन्धों' के बारे में वस्तुव्य मिलते हैं । 'ग्राम्या' में पन्त जी ने 'ग्रामीणों के प्रति बौद्धिक सहानुभूति' प्रकट की है । 'ग्रामीणों के प्रति'—ग्रामीणों के प्रति भी बौद्धिक सहानुभूति उस समय तक प्रकट नहीं की जा

सकती जब तक इन ग्रामीणों के जीवन, उनके दुःख-सुख, उनके हर्ष-विमर्श, उनकी यातनाओं-विडम्बनाओं का अनुभव लेखक को न हो। 'ग्राम्या' में हमें इस अनुभव का चित्रण मिलता है। पन्त जी के प्रगतिशील विकास का यह दूसरा चरण है, दूसरा रूप है। 'युगवाणी' में यदि शुष्क सिद्धान्तवाद ने उनके प्रगतिशील दृष्टिकोण का शिलान्यास किया था तो 'ग्राम्या' में 'यथार्थ चित्रण' ने उनके दृष्टिकोण को अशतः जीवन-प्रकृति रूप दे दिया है। ग्राम्या में दार्शनिकता है तो उससे भी अधिक कवित्व है—

पन्त जी का विकास अवरुद्ध नहीं हुआ।

'ग्राम्या' में ग्राम्य जीवन का चित्रण कैसा है? 'ग्राम चित्र' और 'भारत ग्राम' में भारत के ग्रामों का चित्र मिलता है। इन ग्रामों में 'अन्न-वस्त्र पीड़ित असभ्य निर्बुद्धि पङ्क्त में पालित' मनुष्य रहते हैं।

भाङ-फूस के विवर,—यही क्या जीवन शिल्पी के घर ?

कीड़ों से रेगते कौन ये ? बुद्धि प्राण नारी नर ?

यह भारत ग्राम—रवि-शशि का लोक, जहाँ पक्षियों की चहचहाहट से सारा वातावरण मुखरित रहता है, जहाँ खेतों की हरियाली से पृथ्वी पर मखमल-सी बिछी हुई है, जहाँ फूल, ओस, कोकिल, ग्राम की डाली, नीला नभ, बोई धरती, सूरज का चौड़ा प्रकाश और ज्योत्स्ना का नीरव प्रसार सभी कुछ है; जो प्रकृति धाम है, जहाँ का तृण-तृण, कण-कण प्रफुल्लित और जीवित है लेकिन—

'यहाँ अकेला मानव ही रे चिर विषण्ण जीवन्मृत ।।'।

केवल ग्राम ही नहीं, वरन् समूचा भारत आज इन्हीं जीवन्मृत निवासियों का महाग्राम बना हुआ है जिनका आध्यात्मिक और बौद्धिक विकास रुका हुआ है। इस महाग्राम में 'सामाजिक जन' नहीं वरन् 'अहकाम व्यक्ति' निवास करते हैं, जिनकी चेतना क्षुद्र है, जो व्यक्तिगत राग-द्वेष से पीड़ित है, जो परम्परा-प्रेमी, अन्ध-विश्वासी, परिवर्तन-विमुख, भाग्य के क्रीत दास और पाप-पुण्य से सन्नस्त है। इन मनुष्यों में आज भी आदि-मानव ही निवास करता है। वे सभ्य नहीं हैं, उनके देश चाहे सभ्य क्यों न हो। किन्तु अब युग परिवर्तन समीप है क्योंकि—

ललकार रहा जग को भौतिक विज्ञान आज,

मानव को निर्मित करना होगा नव समाज

विद्युत औ' वाष्प करेंगे जन निर्माण काज,

सामूहिक मंगल हो समान

अतः पन्त जी ग्रामों के जीवन के प्रति केवल बौद्धिक सहानुभूति ही नहीं प्रदर्शित करते, 'विषण्ण-जीवन्मृत' मनुष्य को देखकर दया और कष्टना से ही नहीं

भर जाते, बल्कि परिवर्तन की अनिवार्यता की ओर भी इशारा करते हैं, जिसके बिना उसमें पुनर्जीवन नहीं उत्पन्न हो सकता। यद्यपि यह सच है कि इस 'अहंकाम', 'संत्रस्त', 'अन्ध-विश्वासी', मानव (अर्थात् भारतीय किसान) को उसके खण्ड-खण्ड कमजोर रूप में देखना मध्यमवर्गी मनोवृत्ति है, जिसके कारण पन्त जी यह नहीं देख पाये कि आज जग को यदि 'भौतिक विज्ञान' ललकार रहा है जिसके कारण 'युग-परिवर्तन' समीप है, तो यह 'भौतिक विज्ञान' बिना इस 'विषण्ण जीवन्मृत' मानव के सामूहिक संघर्ष के 'युग-परिवर्तन' कर ही नहीं सकता। अतः खण्ड-खण्ड, व्यक्ति रूप में यदि यह मानव कमजोर और अन्धविश्वासी है तो समूह के रूप में वह क्रान्ति और मौलिक परिवर्तन की शक्तियों का ज्वालामुखी भी है, अतः उसके सामूहिक संगठित 'अमल' के अन्दर जो शक्ति गर्भजात है उसे स्वीकार न करना इस मानव का उपहास-चित्र खींचना भी हो सकता है—

इन ग्रामों के निवासी कैसे हैं—

उन्मद यौवन से उभर

घटा-सी नव असाढ़ की सुन्दर,

एक ग्राम-युवती का चित्र है। कितनी क्रियाशील, यौवन के सहज उत्साह से कितनी उल्लसित-चकित, हर काम में कितनी दत्तचित्त, किन्तु अपने यौवनोल्लास के कारण कितनी विरक्त ! उसका वह खल-खल हँसना, वह मटकना, लचकना, पनघट पर केलि करना, उसका वह यौवन-उन्माद !

रे दो दिन का उसका यौवन !

×

×

दुखों से पिस, दुर्दिन में घिस

जर्जर हो जाता उसका तन !

और ग्राम नारी ? वह वर्ग-नारियों की तरह न 'सुज्ञ' है, न 'संस्कृत', न उसके 'कपोल', 'भ्रू', 'अघर', रंगे हुए हैं और न उसके अंग 'सुरभित वासित' है। न वह उनकी तरह 'रङ्ग प्रणय' की कला में कुशल है, क्योंकि सम्मोहन, विभ्रम, अङ्ग-भङ्गिमा उसे आती ही नहीं। वह तो सरल, अबोध स्त्री है, जिसकी मासपेशियों में वृद्ध कोमलता भरी हुई है, जिसके अवयव सुगठित हैं, 'उरोज' 'अदलथ' है। उसमें न कृत्रिम रति की आकुलता है न कल्पित मनोज उसके मन को उद्दीप्त करता रहता है। सच तो यह है कि—

वह स्नेह, शील, सेवा, ममता की मधुर मूर्ति

यद्यपि चिर दैन्य, अविद्या के तम से पीड़ित

कर रही मानवी के अभाव की आज पूर्ति
अग्रजा नगरी की,—यह ग्राम बधू निश्चित ।

पन्त ने क्यों इस ग्राम-नारी की इतनी प्रशंसा की है ? क्योंकि यद्यपि वह सुसंस्कृत नहीं है ; पर अमानवी भी नहीं है, उसमें एक मानवी के गुण अभी मौजूद है, जिनको प्रकाश में लाकर एक श्रेष्ठ, भावी मानवी की जीवित प्रतिमा ढाली जा सकती है ।

‘कठपुतले’, ‘गाँव के लड़के’, ‘वह बुढ़ा’ और ‘वे आँखें’ कविताएँ यथार्थवादी-चित्रण की श्रेष्ठ नमूना हैं । इन कविताओं में पन्त जी ने ग्रामीण जनो का जो चित्र खींचा है वह एक लकीर की तरह पाठक के हृदय पर भी खिंच जाता है । उन्हें भुलाया नहीं जा सकता । ग्राम्य-युवती और ‘ग्राम-नारी’ का चित्र हम देख चुके । ‘गाँव के लड़के’ उनसे किसी मात्रा में अधिक सुखी नहीं है । भावी-समाज के ये जीवित-स्तंभ, ये भू-धन किस प्रकार पैदा होते हैं, पाले-पोसे जाते हैं, उन्हें भावी-समाज का भार-वहन करने के लिए कैसी शिक्षा-दीक्षा मिलती है, इनका स्वरूप क्या है ?

मिट्टी से भी मटमैले तन,
अधफटे, कुचैले, जीएँ वसन,—
× × ×
कोई खण्डित कोई कुण्ठित
कृश बाहु, पसलियाँ रेखाङ्कित
टहनी-सी टाँगें, बड़ा पेट,
टेंडे-मेढे विकलाङ्ग घृणित ।

हमारे वर्ग-सौन्दर्य-शास्त्री मानव की इस विकृत पौष्ट को, अपने सौन्दर्य जग
के इस अन्तर्जगत् को देखकर क्या सिहर नहीं उठते ? इन बालको को देखकर
जिनकी—

पशुओं-सी भीत मूक चितवन
प्राकृत स्फूर्ति से प्रेरित मन

जो

तृण तरुओं-से उग-बढ़, भर-गिर,
ये ढोते जीवन-क्रम के क्षण ।

पन्त जी के लिए उनकी यह दुर्दशा असह्य है—

इन कीड़ों का भी मनुज बीज
यह सोच हृदय उठता पसीज,

मानव प्रति मानव की विरक्ति
उपजाती मन में क्षोभ खीज ।

‘वह बुढ़ा’—एक भिखारी का चित्र है । इस ‘जीवन के बूढ़े पञ्जर’ की सिकुड़ी चमड़ी चिमट गयी है, उसकी सूखी ठठरी से ‘उभरी ढीली नसें जाल-सो’ लिपटी हुई हैं, मानो एक ठूँठ पेड़ से पतझड़ में अमरबेल चिपटी हो—

उसका लम्बा डील-डौल है,
हट्टी कट्टी काठी चौड़ी
इस खण्डहर में बिजली-सी
उन्मत्त जवानी होगी दौड़ी ।

अपने बुढ़ापे में ‘बैठ, टेक धरती पर माथा’ वह सबको सलाम करता है, अपनी ‘मौन त्रस्त चितवन’ से वह कातर वाणी में अपना दुःख कहता है । भूखा है, पैसे पाकर वह घर चला जाता है । पन्त जी के अन्दर वह पेशाचिक छाया की तरह अपनी काली नारकीय छाया छोड़ गया ! शायद दुःखों से उसमें मनुष्य मर गया है ।

‘वे आँखें’ एक विदग्ध-कल्पना की सृष्टि हैं । बिना उन आँखों को देखे उनकी कल्पना नहीं की जा सकती । एक किसान है, जिसके लहराते खेत बेदखल हो गये हैं, जिसका जवान बेटा कारकुनो की लाठी से मारा गया है, जिसका घर-द्वार महाजन ने कुर्क करा लिया है, जिसकी बिटिया दूध न पाने से मर गई है, जिसकी लक्ष्मी-सी पतोहू कोतवाल की नृशंसता के कारण कुँए में डूबकर मर गई है—ये उसी किसान की आँखें हैं, उनमें कितने दुःख और कितनी यातनाएँ समा चुकी हैं ?

अन्धकार की गुहा सरीखी
उन आँखों से डरता है मन
भरा दूर तक उनमें दारुण
दैन्य दुःख का नीरव रोदन ।
मानव के पाशव पीडन का
देती वे निर्मम विज्ञापन ।
फूट रहा उनमें गहरा आतक,
क्षोभ, शोषण, सशय, भ्रम
डूब कालिमा में उनकी
कैपता मन उनमें मरघट का तम ।
अस लेती दर्शक को वह
दुज्जैय, दया की भूखी चितवन

भूल रहा उस छाया-पट में

युग-युग का जर्जर जन-जीवन ।

और क्या वे 'आँखें' अकेली हैं ? भारत के सात लाख गाँवों में ऐसी करोड़ों 'आँखें' हमें मिलती हैं जो एक-दूसरे के दारुण दुःख की गहराई नापती रहती हैं, उनकी यह गहराई, यह कालिमा, यह मरघट का तम ही उन्हें एक साथ बाहर निकलने, ऊपर उठने के लिए विचलित, प्रेरित, आकुल कर रहा है ।

'सन्ध्या के बाद' में कवि ने गाँव के बनिये का चित्र खींचा है, जो दिन-रात मेहनत करके भी गरीब है, दरिद्र है । वह बनिया अपनी दुरवस्था पर विचार करता है, सोचता है कि वह भी क्यों नहीं नगर के सेठों की तरह धनी बन जाता, महाजन बन जाता । क्या कारण है ? इस व्यवस्था में कौन-सा दोष है ? क्या कोई व्यवस्था ऐसी नहीं हो सकती जिसमें सभी सुखी हो, सभी काम करते हो, एक सामूहिक जीवन हो, कर्म और गुण के अनुसार वितरण हो, जन का जन शोषण न करते हो—आदि । इतने ही में—

गूट गया यह स्वप्न बरिगक का

आयी जब बुढ़िया बेचारी

आध पाव आटा लेने,—

लो, लाला ने फिर डण्डी मारी !

यह गाँव का बनिया अपने निम्न मध्यम-वर्ग का कितना सच्चा प्रतिनिधि है ? उसके विचार कितने उदार, उसका कर्म कितना कुत्सित है, उसकी नैतिक-भित्ति कितनी डोंवाडोल है ? पन्त जी ने इन पक्तियों में कितनी खूबी से एक समूचे वर्ग की मनोवृत्ति का व्यंग-चित्र खींच दिया है !

ग्राम-जीवन के ये कुछ दृश्य हैं, लेकिन यह केवल उसका एक पहलू है । यदि दुःख और बैन्ध ही जीवन में हो तो शायद मनुष्य के लिए वह असह्य हो जाय । सदियों से दुःख और दरिद्रता, शोषण और पराधीनता-ग्रस्त ग्राम-निवासी किसान की रोड़ अबतक टूट गई होती, लेकिन नहीं, वह आज भी जीवन से चिपटा है, गिरता है, घसिटता है, उसके अङ्ग-अङ्ग छिल जाते हैं, रक्त-स्राव से उसकी आकृति बिगड़ गई है, लेकिन उसने जीवन का दण्ड अपने हाथ से नहीं छोड़ा । अपनी यातना को सह्य बनाने के लिए उसने करुण-क्रन्दन-भरे जीवन में भी मनोरञ्जन के साधन जुटाये हैं, नृत्य और सङ्गीत ! आत्मा की क्षुधा शान्त करने के लिए ही तो नृत्य और सङ्गीत कलाएँ हैं, उत्कृष्ट कलाएँ हैं ! ऐसी कलाएँ जो मनुष्य की कल्पना को सरस और कोमल बनाती हैं, उसके कार्य में अनुराग-रति उत्पन्न करती हैं । जीवन-भ्रम को मधुर बनाती हैं और आत्मा को एक आध्यात्मिक-भोजन प्रदान करती हैं । लेकिन ये

कलाएँ आज गाँव के निरीह, संतुष्ट मानव की आत्मचेतना कुण्ठित करने, उसके जीवन-भार को सह्य बनाने का कार्य कर रही हैं। तो भी ग्राम्य-जीवन को वे प्रिय हैं क्योंकि उनके अतिरिक्त उनके हृदय को सान्त्वना प्रदान करने का कोई अन्य साधन नहीं, उनकी जीवन-रति को प्रकट करने का कोई अन्य माध्यम नहीं। पन्त जी ने 'धोबियो का नृत्य' और 'चमारो का नृत्य' इन दो कविताओं में ग्रामीणों की इस कला का बड़ा सुन्दर और यथार्थ चित्रण किया है। 'चमारो का नृत्य' से यह भी स्पष्ट होता है कि किस प्रकार व्यङ्ग्य और विद्रूप का सहारा लेकर शोषित किसान अपने शोषकों के प्रति अपना प्रखर असन्तोष प्रकट करते हैं, और किस प्रकार उनकी इस कला, अर्थात् लोकगीत लोकनृत्य के भीतर क्रान्तिकारी कला का बीज मौजूद है। इस कला में वर्ग-कला की तरह यथेष्ट सौन्दर्य, कोमल कल्पना या सौष्ठव नहीं, लेकिन उनके 'हुल्लड़-हुरदङ्ग' में उनका मृत-जीवन एक बार फिर जाग उठता है। 'कहारो का रौद्र नृत्य' में नृत्य का वर्णन तो नहीं है, किन्तु उस नृत्य का कवि पर जो प्रभाव पड़ा उसका आभास हमें ज़रूर मिलता है। इस नृत्य में प्रकट होने वाली 'जनमन की उच्छृङ्खल आकाशा', 'प्रखर-लालसा', 'जीवनोल्लास', 'उद्दाम-कामना' ने कवि पन्त को विचारमग्न कर दिया—

वाद्यो के उन्मत्त घोष से, गायन स्वर से कम्पित
जन इच्छा का गाढ चित्र कर हृदय-पटल पर अकित
खोल गये ससार नया तुम मेरे मन में, क्षण-भर
जन सस्कृति का तिग्म स्फीत सौन्दर्य स्वप्न दिखलाकर
युग-युग सत्याभामो से पीडित मेरा अन्तर
जन-मानव गौरव पर विस्मित मैं भावी चिन्तन पर।

पन्त जी जनता की इस कला को पतित, निकृष्ट और कलाहीन कहकर उसे उपेक्षा की दृष्टि से नहीं देखते, क्योंकि वे जानते हैं कि कला को यदि जीवित रहना है तो उसे वर्गों की सीमा तोड़कर सम्पूर्ण मानव-जाति की कला बनना पड़ेगा, उसे अपनी सकीर्ण परिधि को हटाकर विस्तृत और विराट् बनना होगा, और इस विस्तृत और विराट् के तत्त्व ग्रामीणों की इस निकृष्ट कला में निहित है। इसी कारण पन्त जी 'कहारो का रौद्र नृत्य' देखकर 'चिन्तन' में डूब गए।

इसके अतिरिक्त, पन्त जी ने गाँव के प्राकृतिक चित्र भी खींचे हैं। 'ग्राम श्री' 'गङ्गा', 'खिड़की से', 'रेखाचित्र', 'दिवा स्वप्न', 'आँगन से', आदि कविताओं में हमें प्रकृति-चित्र मिलते हैं, जो अपनी ग्रामीण विशेषता के कारण पन्त जी के पूर्व प्रकृति-वर्णनो से एकदम निराले हैं। इससे कौन इन्कार कर सकता है कि पन्त जी प्रकृति वर्णन में अन्यतम हैं ?

‘ग्राम-देवता’ एक सुन्दर कविता है, इसमें ग्रामरूपी देवता के विकास का चित्रण है, ग्राम-देवता जिसका बाह्य रूप आदि काल में कितना ‘अभिराम’ था, ‘मोह मुक्त’ कर जिसने मनुष्य को प्रकृति के अन्ध-प्रकोपों से उबारा था, वही ग्राम-देवता सामन्त काल में ‘रूढ़िधाम’ बन गया, ‘अस्थिर, परिवर्तन रहित, जीवन-संघर्षण से विरत, प्रगति-पथ का विराम !’ और वर्तमान काल में तो यह ग्राम-देवता केवल नाम का ही देवता रह गया, पाखण्डी, आचरणहीन, पतित, अन्धविश्वासी । इसलि—

हे ग्रामदेव, लो हृदय थाम,
अब जन स्वातन्त्र्य युद्ध की जग मे धूम-धाम
उद्यत जनगण युग क्रान्ति के लिए बाँध लाम
तुम रूढ रीति की खा अफीम, लो चिरविराम ।

इस प्रकार पन्त जी ने ग्राम-जीवन के सभी पहलुओं पर ब्रश चलाया है । कोई अङ्ग अछूता या मलिन नहीं रहा । यह दूसरी बात है कि हम इन अङ्गों का उभार किसी अन्ध प्रकार से करना चाहे, या उनमें दूसरे रङ्गों का प्रयोग करें ।

इसके अतिरिक्त ग्राम्या में ‘युगवाणी’ की छाया भी है, ‘सौन्दर्य-कला’, ‘आधुनिका’, ‘नारी’, ‘मजदूरनी के प्रति’, ‘द्वन्द्व-प्रणय’, ‘उद्बोधन’, ‘वाणी’ आदि कविताओं की भाववस्तु बौद्धिक है, उनमें इन विषयों पर कवि के वक्तव्य कविताबद्ध है । ‘स्वीट पी के प्रति’ एक सुन्दर लाक्षणिक कविता है, जिसमें ‘कुलबधुओं’ या वगं नारियों की हृदयहीनता, कृत्रिमता और अनुदारता के विरुद्ध कवि का व्यंग्य छिपा है ।

‘महात्मा जी के प्रति’ और ‘बापू’ दो कविताएँ महात्मा गांधी के सम्बन्ध में हैं । इसमें सन्देह नहीं कि एक समाजवादी कवि भी महात्मा जी के व्यक्तित्व की उपेक्षा नहीं कर सकता । महात्मा जी एक महान् व्यक्ति हैं । हमारे राष्ट्रीय जीवन पर उनकी छाप स्पष्ट अंकित है । पन्त जी ने भी उनके इस महान् व्यक्तित्व को श्रद्धाञ्जलि अर्पित की है, लेकिन अपनी अभिनव दृष्टि से, महात्मा जी के कार्य का मूल्य आँककर—

निर्वाणोन्मुख आदर्शों के अन्तिम दीप शिखोदय ।
गत आदर्शों का अभिभव ही मानव आत्मा की जय,
अतः पराजय आज तुम्हारी जय से चिर लोकोज्ज्वल ।

अन्त में हम राष्ट्रीय गीतों पर विचार करेंगे । ‘भारतमाता’ में भारतमाता का चित्र अंकित किया गया है । ‘वन्दे मातरम्’ में हमें भारतमाता के एक स्वरूप का चित्र मिलता है, उसके ‘सुखलाम्, सुफलाम्, सुखदाम्’ स्वरूप, उसकी ‘बहुबल धारणीम्’, ‘रिपुदल वारिणीम्’, अतुलशक्ति का परिचय मिलता है । लेकिन पन्त की कल्पना की भारतमाता एक मनोरथ सिद्ध आदर्श की बन्धनीय प्रतिमा नहीं है, जिसकी वर्तमान

से कोई सङ्गति न हो। पन्त की 'भारतमाता' वास्तविक भारत की माता है, वर्ग-माता नहीं। वह उन तीस करोड़ भारतीयों की माता है, जिन्हें हम किसान-मजदूर कहते हैं, जो ग्रामों में निवास करते हैं, जो पीड़ित और शोषित हैं। पन्त की भारत-माता भी उन्हीं की तरह निर्धन और पीड़ित है, उन्हीं की तरह ग्रामवासिनी है—वह सच्ची भारतमाता की मूर्ति है।

भारत माता

ग्रामवासिनी ।

इस भारतमाता का 'धूल-भरा मेला-सा श्यामल अञ्चल' खेतों में फैला हुआ है, 'गङ्गा-जमुना में' उसका 'आँसूजल' भरा हुआ है, वह 'मिट्टी की प्रतिमा' के सदृश 'उदासिनी' है। उसकी चितवन नत है, जिसमें दैन्य भरा है, 'अधरो' में 'चिर नीरव रोदन' है, उसका मन 'युग-युग के तम से विषण्ण' हो रहा है, आज वह अपनेही घर में 'प्रवासिनी' बनी हुई है। उसकी तीस कोटि सन्तान नग्न-तन, अर्धक्षुधित, निरस्त्र है मूढ़, अशिक्षित और निर्धन है, उसका मस्तक नत है। यह प्रवासिनी माँ आज तरतल की निवासिनी बनी हुई है !

उसकी घन-सम्पदा विदेशियों के पैरों के नीचे कुचली जा रही है, उसका सहिष्णु मन धरती की तरह कुठित हो रहा है, उसके क्रन्दन-कम्पित अधरों पर मौन हास्य है। जो पूर्णिमा के चन्द्र की तरह हास्यमयी थी वह आज 'राहुग्रसित' है !

जो कभी गीता-प्रकाशिनी थी, वह आज ज्ञान मूढ़ है ।

लेकिन उसका तप-संयम आज सफल हो रहा है, अहिंसा का सुधोपम स्तन्य पिलाकर वह आज जनमन का भय निवारण कर रहा है, भय के तम का भ्रम दूर कर रही है !

वह जगजननी

जीवन विकासिनी ।

पन्त जी का 'राष्ट्रगान' भी एक नयी चीज़ है, कवीन्द्र रवीन्द्र के 'जन गन संगलदायक 'जय हे, भारत भाग्य विधाता', के समान ही श्रेष्ठ राष्ट्रगान है। पन्त का राष्ट्रगान वास्तव में भारत की स्वातन्त्र्य-संघर्ष निरत शोषित जनता का सामूहिक गान है। यद्यपि भाषा क्लिष्ट है, जैसी 'वन्दे मातरम्' में है परन्तु उसके अन्दर छिपी भारत की कल्पना अत्यन्त भव्य है। पन्त की कल्पना का भारत उन उच्च वर्गों का भारत नहीं है जो राष्ट्रनीति के संचालक है, बरन जनता का भारत है—उस जनता का भारत-जो जाग्रत एवं वर्ग-चेतना से संघर्ष-प्रिय है। उसकी वन्दना करने वाले भी भारत के अमजीबी युत ही हैं। तभी—

जन भारत हे
जाग्रत भारत हे
कोटि-कोटि हम श्रमजीवी सुत
सभ्रम युत नत हे ।

इस जन-भारत का 'इन्द्र चाप मत' तिरङ्गा झण्डा है, तो श्रमजीवियों का 'रक्त ध्वज' भी उस पर फहराता है । इन दोनों झण्डों में कोई बिरोध नहीं है क्योंकि वे दोनों भारतीय जनता की आकांक्षाओं के प्रतीक हैं ।

इस राष्ट्रगान द्वारा भारतीय जनता की अपनी आकांक्षाओं को अभिव्यक्त करने वाली ध्वनि मुखरित हो उठती है—

जाति धर्म मत, वर्ग श्रेणि शत
रीति नीति गत हे
मानवता हैं सकल समागत
जन मन परिणत हे
वर्ग मुक्त हम श्रमिक कृषक जन
चिर शरणागत हे
जन भारत हे
जाग्रत भारत हे

इस राष्ट्रगान का एक-एक शब्द सांकेतिक है, और अब तक हमारे विचारको ने स्वतन्त्र भारत की जितनी भी कल्पनाएँ की हैं, उन सबसे ज्यादा जन-हितकारी आदर्शपूर्ण कल्पना पन्त के राष्ट्रगान में हमें मिलती है ।

ग्राम्या पन्त जी की अनुपम कृति है ।

—मार्च १९३६

मधूलिका, अपराजिता और किरणवेला

“रामेश्वर शुक्ल ‘अञ्चल’ नवीन हिन्दी काव्य का क्रान्तिदूत है। मैं उसे क्रान्ति का ख़ाता भी कह सकता हूँ, यदि ख़ाता शब्द से केवल सृजनकर्ता का आशय हो। ..”

“क्रान्ति उसने की है छायावाद की मानवीय किन्तु अशरीरी सौन्दर्य-कल्पना के स्थान पर अपनी मांसल कृतियों द्वारा। इस क्रान्तिदूत का सन्देश है तृष्णा, लालसा, प्यास। तृष्णा सौन्दर्य की, लालसा रूप की, प्यास प्रेम की। सौन्दर्य नारी का, रूप व्यक्त, प्रेम-विनाशी अथवा जो विनष्ट हो चुका है। पूछा जा सकता है कि क्या यह कोई नया क्रान्तिकारी सन्देश है?”—नन्ददुलारे वाजपेयी (अपराजिता की भूमिका में)

श्री नन्ददुलारे वाजपेयी ने जिस प्रश्न की पाठको से आशा की है उसका उत्तर वे अपनी भूमिका के पहले वाक्य में ही दे चुके हैं। उसी को उन्होंने हिन्दी काव्य की परम्परा के क्रम-विकास की विशद व्याख्या करके तर्क-संगत साबित करने की कोशिश की है। अर्थात् यह दिखाया है कि छायावाद की अशरीरी भावनाओं की स्वाभाविक प्रतिक्रिया के रूप में ही अञ्चल की कविता में स्थूल की तृष्णा और लालसा जागरित हुई है। यह एक नैसर्गिक विकास है और इसी कारण क्रान्तिकारी है।

श्री नन्ददुलारे वाजपेयी के तर्कों से पाठको को अवगत करने की आवश्यकता इसलिए पड़ी कि वाजपेयी जी ही हिन्दी के पहले अधिकारी आलोचक हैं जिन्होंने अञ्चल की कविताओं को न केवल सहानुभूति प्रदान की, जब कि उनके ही शब्दों में “इस विद्रोही के ‘गदले गीत’ अरुचिकर हो रहे थे”, बल्कि इस तथ्य का अन्वेषण भी किया कि अञ्चल की कविता में क्रान्ति का सन्देश है, और अञ्चल क्रान्ति का अग्रदूत है। ‘अपराजिता’ से पूर्व ‘मधूलिका’ प्रकाशित हुई थी, और उसके भूमिका-लेखक श्री विनयमोहन शर्मा ने ‘अञ्चल’ की कविता के क्रान्ति-तत्त्व की ओर कहीं संकेत नहीं किया; उन्होंने केवल इतना ही स्वीकार किया कि ‘अञ्चल’ की कविता में ‘यदि एक ओर यौवन का प्रचण्ड, निर्बन्ध प्रवाह है तो दूसरी ओर है अनुभूति की विचारोत्तेजक आंधी।’ लेकिन वाजपेयी जी ने जब अञ्चल की कविता में क्रान्ति-तत्त्व की अवस्थिति स्वीकार की तो नये आलोचकों, विशेषकर प्रगतिवादी आलोचकों के लिए मार्ग साफ़ हो गया और वे अपनी आलोचनाओं में वाजपेयी जी से भी आगे बढ़ गये।

क्योंकि जो कुछ भी हो, वाजपेयी जी ने अपनी व्याख्या में यह स्पष्ट कर दिया था कि 'अञ्चल' की कविता का क्रान्ति-तत्त्व हिन्दी-कविता में अभिव्यक्त भावनाओं के क्रम विकास के तर्क से ही निरूपित है। वास्तव में क्रान्ति क्या है, दार्शनिक अथवा सामाजिक दृष्टि से क्रान्ति की भावना क्या है, और क्या 'अञ्चल' की कविता उन भावनाओं का प्रतिनिधित्व करती है, इन मापदंडों से उन्होंने जाँच नहीं की थी। कदाचित् वाजपेयी जी इन कसौटियों पर अञ्चल की कविता को जाँचना भी नहीं चाहते थे। अतः हिन्दी-कविता के विकास-क्रम के चौखटे के अन्दर रखकर ही उन्होंने अञ्चल को क्रान्ति का अग्रदूत कहा था। लेकिन वाजपेयी जी ने यदि हिन्दी काव्य-परम्परा द्वारा निरूपित सीमाओं में बाँधकर तृष्णा, लालसा, प्यास की प्रतिक्रिया को क्रान्तिकारी कहा था, तो नये आलोचक इन सीमाओं का विचार न करके केवल 'क्रान्तिकारी' शब्द से प्रभावित हो गये और वे अञ्चल की कविता के साथ 'क्रान्ति' शब्द का प्रयोग उन अर्थों में करने लगे जिन अर्थों में उसका प्रयोग समाज-शास्त्र में अथवा आमतौर पर राजनीति में किया जाता है। परन्तु समाज-शास्त्र या राजनीति में क्रान्ति का अर्थ समाज में बहुत व्यापक और बुनियादी परिवर्तनों का सूचक होता है और अञ्चल की कविता क्या वास्तव में इन परिवर्तनों की आवश्यकता के प्रति सचेत है, यदि है तो कहाँ तक और कैसे है, इस दृष्टि से आलोचकों ने जाँच नहीं की। परिणाम यह हुआ कि यद्यपि अञ्चल की कविता की प्रशंसा में अन्य किसी प्रतिभावान् तरुण कवि की अपेक्षा अधिक लिखा गया है, किन्तु आज भी "इस विद्रोही कवि के 'गदले गीत' अरुचिकर हैं।" और स्वयं अञ्चल इस बात को जानते हैं। कारण स्पष्ट है कि आलोचकों ने अञ्चल के काव्य के विकास-क्रम को स्पष्ट रूप से समझने की चेष्टा नहीं की और न उनके काव्य की अपेक्षा में क्रान्ति-तत्त्व की जाँच ही की। फलतः पाठकों की स्मृति में 'मधूलिका' और 'अपराजिता' के अञ्चल की अभिव्यक्तियाँ ही प्रबल हो उठी हैं, और 'किरणवेला' या उसके बाद की कविताओं के नये घमाव दृष्टि से ओझल हो जाते हैं। और, जब प्रशंसक आलोचक नयी कविताओं की कुछ पकितियों के आधार पर अञ्चल को क्रान्ति का अग्रदूत या क्रान्ति का खण्डा कहते हैं, और अञ्चल की काव्यधारा की अभिव्यक्तियों का अस्तित्व भी नहीं स्वीकार करते, तब पाठकों के हृदय में यह बात नहीं उतरती। श्री नन्ददुलारे वाजपेयी ने, काव्य-परम्परा की सीमाओं के अन्दर बाँधकर ही सहा, अञ्चल के तृष्णा, लालसा और प्यास के आदर्श को सामाजिक दृष्टिकोण से न जाँचकर जो स्वीकृति प्रदान की और उससे तर्कहीन प्रशंसा की जो परिपाटी चल पड़ी, उसने अञ्चल की काव्य-प्रतिभा के विकास का गहरा धक्का पहुँचाया, और उन्हें अपने काव्य की कलागत त्रुटियों और दृष्टिकोण की सूकीर्णताओं के प्रति बेखबर कर दिया। इससे हानि अधिक हुई लाभ कम, क्योंकि

यदि अञ्चल की कविता के विकास-क्रम को देखा जाय तो यह ज्ञात होता है कि उनमें चेतना का विकास अभा एकांगी ही हुआ है। वे एक दिशा में तो काफी आगे बढ़े हैं, लेकिन दूसरी दिशाओं में वे अपनी पहली जगह पर ही हैं, और इससे पाठकों के हृदय का द्वन्द्व दूर नहीं हो पा रहा। आलोचक जो कहते हैं पाठक उस पर विश्वास नहीं कर पाते। आलोचकों को इस विषम परिस्थिति को समझने की चेष्टा करनी चाहिए, ताकि उनके वक्तव्य ऐसे न हों जो कवि को भी भ्रम में रखें और पाठकों को भी और कवि का विकास ही रोक दें।

वाजपेयी जी का यह कथन सत्य है कि अञ्चल अभी मार्ग में है। इस कारण और भी आलोचकों को उन्हें सिद्ध-प्राप्त कवि के रूप में पेश कर उनके आगे बढ़ते कदमों को रुक जाने की प्रेरणा नहीं देनी चाहिए।

अञ्चल के तीन कविता-संग्रह अभी तक प्रकाशित हुए हैं, जिनका उल्लेख प्रारम्भ में ही हो चुका है। उनकी सारी कविताएँ पढ़ जाने के बाद तीन प्रश्न उठते हैं—नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण क्या है? उनके काव्य में भावनाओं की गहराई, अभिव्यक्ति की परिष्कृति किन्ती है? और उनमें काव्य-गत सौन्दर्य कसा है? पहले दो प्रश्न अञ्चल के विरोधी और समर्थक आलोचकों के कथनों से भी प्रेरित हैं, इसमें सन्देह नहीं। लेकिन उनकी व्याख्या अञ्चल के काव्य से ही सम्बन्ध रखती है।

नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण क्या है? नारी के प्रति इसलिए कि उनकी अधिकांश कविताओं में नारी को लक्ष्य करके ही तृष्णा, लालसा, प्यास का आदर्श निरूपित हुआ है। छायावाद की अशरीरी भावनाओं के प्रति उनकी प्रतिक्रिया नारी के प्रति उनके दृष्टिकोण के रूप में ही सब से पहले व्यक्त हुई। इस दृष्टिकोण की जाँच श्री नन्ददलारे वाजपेयी की तरह काव्य-परम्परा के क्रम-विकास की दृष्टि से ही करना त्रुटिपूर्ण है, क्योंकि इस तरह केवल इतना ही साबित किया जा सकता है कि यह दृष्टिकोण एक प्रतिक्रिया है और इसमें नवीनता है। नारी के प्रति काव्य में एक नये दृष्टिकोण की स्थिति को स्वीकृति प्रदान करने के अतिरिक्त वाजपेयी जी की प्रणाली से अधिक प्रकाश नहीं पड़ सकता था। परन्तु नारी एक सामाजिक प्राणी है, और उसके प्रति कोई भी दृष्टिकोण कतिपय सामाजिक सम्बन्धों का निर्देश करेगा और ये सामाजिक सम्बन्ध कहाँ तक उचित-अनुचित हैं, सामाजिक विकास में अवरोधक या सहायक हैं, इसकी जाँच किये बिना निर्णय नहीं किया जा सकता कि कोई दृष्टिकोण क्रान्तिकारी है अथवा नहीं। अञ्चल के पाठक अपने रूढ़ संस्कारों की चेतना से उनके नारी के प्रति दृष्टिकोण की जाँच करते हैं, और उसे अनुचित मानते हैं, जब कि उनके प्रशंसक आलोचक अत्यन्त सकुचित मापदंड का प्रयोग करके इस

प्रश्न को टाल देना हा उचित समझते रहे हैं। अतः यह विरोधी परिस्थिति है। वाजपेयी जी ने अपनी भूमिका में एक जगह संकेत किया है कि 'यौवन सुलभ सौन्दर्य की लालसा जहाँ वह सौन्दर्य तक ही सीमित है, भोग नहीं है। यदि उसमें पर्याप्त निस्सगता है तो वह काव्य का आभूषण ही है।' आगे उन्होंने कहा कि 'सस्ती अनैतिक उत्तेजना वस्तुवादी (?) साहित्य का' दूषण है। इन दो कसौटियों पर उन्होंने अञ्चल की कविता को जाँचने की कोशिश नहीं की, उन्होंने भी इसे टाल दिया है। वैसे भी 'भाग' और 'अनैतिक' की व्याख्या नहीं की है, और इन कसौटियों की सत्यता के बारे में बृहत् का गुञ्जा-इश रह जाती है। अतः नारी के प्रति अञ्चल के दृष्टिकोण को जाँचने में आलोचकों ने जो हिचकिचाहट दिखाई है, उससे अनेक कठिनाइयाँ पैदा हो गई हैं।

'हंस' की एक टिप्पणी में मैंने यह स्वीकार किया था कि अभी तक नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण अपमानजनक रहा है। कई मित्रों ने रोषपूर्ण पत्र लिखे कि शायद मेरा सिर फिर गया है जो मैं प्रतिक्रियावादियों के साथ समझौता कर रहा हूँ, या कम-से-कम उन्हें अञ्चल की कटु आलोचना करने का प्रोत्साहन दे रहा हूँ। स्वयं अञ्चल को मेरा कथन कटु लगा। लेकिन निष्पक्ष आलोचना का वातावरण यह नहीं है, और इसी दूषित वातावरण ने अञ्चल की प्रगति को बहुत कुछ रोका है। 'अपमानजनक' के स्थान पर यदि 'सकीर्ण' लिखता तो कदाचित् किसी को आपत्ति न होती। अतः नारी के प्रति अञ्चल के दृष्टिकोण को जाँचना आवश्यक है।

वाजपेयी जी ने भूमिका में लिखा है, 'स्त्री पदों की वस्तु या छायात्मक भाव-संकेतों की पात्रों न रहकर सामाजिक प्राणी के रूप में प्रतिष्ठा पा रही है, यह अञ्चल के काव्य से सुस्पष्ट हो जाता है।' अञ्चल के काव्य की नारी क्या वास्तव में सामाजिक प्राणी है? 'मधूलिका' और 'अपराजिता' की सभी कविताओं में नारी के साथ अञ्चल ने जिस सामाजिक सम्बन्ध की कल्पना की है वह केवल यौन-सम्बन्ध है।

एक पल के ही दरस में जग उठी तृष्णा अन्धर में

जल रहा परितप्त अङ्गो में पिपासाकुल पुजारी

—(अन्तर्गीत मधूलिका)

'मधूलिका' की अधिकांश कविताओं में उद्दीपन का एक ही वातावरण रहता है, प्रकृति भी निर्बंध यौन-सम्बन्ध का विराट आयोजन है :

केल-कलानत नव लतिकाएँ लिपट-लिपट तरु-तरु से

रभस-विभासित-आत्मशिथिल-सी विकल हुई रति-सुख से

—(मधु का पापी मधूलिका)

और इस 'इन्द्रजाल' के कारण निर्बंध पिपासा छिपाये छिपती ही नहीं—

कौन जलाता रन्ध्र रन्ध्र में उच्छल रति-गति रस की,
 अभी नहीं सतोष अभी तो अमित पिपासा बाकी,
 और इस अनियन्त्रित तृष्णा का परिणाम है कि कवि बलात्कार के लिए भी
 तत्पर हो जाता है :

आज सोहाग हूँ किसका लूटूँ किसका यौवन,
 किस परदेसी को बन्दी कर सफल करूँ यह वेदन?

—(आज तो : मधूलिका)

और मिलन-वेला में तो प्यास बुझती ही नहीं—

अभी बहुत बेहोश-शिथिल होना, सुध-बुध खोना है !

अरे, अभी तो उस अनन्त आलिङ्गन में सोना है ।।

—(मेरे बोले साकी . मधूलिका)

इस प्रकार मधूलिका में तृष्णा, लालसा और प्यास का आदर्श स्त्री के साथ केवल अनियन्त्रित, निर्वध यौन-सम्बन्ध स्थापित करने का आदर्श है। कवि के किसी अन्य कार्य-व्यापार में वह सहयोग-असहयोग करती नहीं दीखती। यहां तक कि मधूलिका की अन्तिम कविता 'आज मरण की ओर' में जब कवि सघर्ष या क्रान्ति की ओर बढ़ते 'भूखे-प्यासे' लोगो का चित्र खींचता है तो उस चित्र में भी भूखे पेट को भरने के लिए स्त्री अपने रूप का व्यापार ही करती है, अपना पेट भरने का उसके पास और कोई सामाजिक साधन नहीं है; स्त्री के ऊपर समाज यदि अत्याचार करता है तो वह भी अनियन्त्रित यौन-सम्बन्ध का ही क्य करके।

'अपराजिता' में नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण किंचित परिष्कृत रूप में बही है जो 'मधूलिका' में है। प्रेमी और ग्राहक दोनों स्त्री के साथ यौन-सम्बन्ध ही स्थापित करते हैं, स्त्री दोनों के लिए केवल यौनि-मात्र ही है। प्रेम-मिलन में अथवा अत्याचार की चक्की में, दोनों स्थितियों में पडकर उसे पुरुष की तृष्णा ही बुझानी पड़ती है। यहां तक कि प्रेमी भी उसके साथ अन्य किसी प्रकार का सामाजिक सम्बन्ध नहीं स्थापित करना चाहता। यह दृष्टिकोण सकीर्ण तो है ही, अपमानजनक भी है। यदि किसी संभ्रात, शिक्षित, नये स्वतन्त्र विचारो की महिला से पूछा जाय तो वह भी पुरुष के साथ केवल अनियन्त्रित यौन-सम्बन्ध ही स्थापित करना न चाहेगी, और ऐसा किया जाना उसे अपने नारीत्व का अपमान लगेगा, क्योंकि नारी एक सामाजिक प्राणी है, और पुरुष के साथ उसके सुख-दुःख, उत्थान-पतन और सघर्ष में कन्धे से कन्धा मिलाकर चलना चाहती है। आज यदि नारी परतन्त्र है, तो केवल यौन-स्वातन्त्र्य देने से उसे स्वतन्त्र नहीं किया जा सकता।

'किरणवेला' में भी नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण मूलतः वही है

जो पहले था। इसे उन्होंने स्वयं अपने प्राक्कथन 'मे—अब तक' में स्वीकार किया है—'जहाँ मैं बहक गया हूँ वहाँ मेरी दुर्बलता है—जीवन के क्षयी रोमांस के प्रति अवांछनीय आसक्ति है।' एक प्रतिष्ठित कवि के मुख से निकले ये शब्द महत्त्व रखते हैं। क्योंकि, कवि अपने प्रशंसक आलोचकों की अपेक्षा अधिक ईमानदारी से अपनी जिम्मेदारी को महसूस करने लगा है। उन पाठकों को भी जो अन्य रूढ़ कारणों से अञ्चल की कविता को अहंकर मानते हैं, कवि के इस वक्तव्य पर विचार करना चाहिए। कवि स्वयं अपने पुराने दृष्टिकोण को अनुचित मानने लगा है, और यह साधारण बात नहीं है। अभी कवि उस दृष्टिकोण को पूरी तरह बदल पाया है या नहीं, यह बात महत्त्वपूर्ण नहीं है, क्योंकि हम जानते हैं कि अभी तक वह इसमें सफल नहीं हुआ है लेकिन वह प्रयत्नशील है, इस बात को भूल जाना कवि के साथ अन्याय करना है।

यह 'क्षयी रोमांस' जिसके प्रति अञ्चल ने सकेत किया है, छायावाद की ही विकृति है। छायावाद में यदि अशरीरी भावनाओं द्वारा आध्यात्मिक आधार देकर प्रेमाभिव्यक्ति की गई थी, और अञ्चल के काव्य में स्थूल इन्द्रियता के रूप में, तो इससे दोनों में कोई मौलिक भेद नहीं हो जाता। छायावाद की अशरीरी भावनाएँ भी असन्तोष को व्यक्त करती हैं, अन्यथा सामाजिक प्रतिबन्धों को स्वीकार कर भावनाओं में जीवन की वास्तविकता से भागने का उपक्रम न होता। मानसिक विशृंखलता इसका परिणाम है। अञ्चल का असन्तोष सामाजिक प्रतिबन्धों और जिम्मेदारियों को ठुकराकर व्यक्त होता है। सामाजिक विशृंखलता या अराजकता इसका परिणाम है। वर्तमान सामाजिक विषमताओं और प्रतिबन्धों के प्रति विद्रोह की शृंखला के ये दो छोर हैं, शृंखला एक ही है। अतएव नारी के प्रति अञ्चल का अब तक का दृष्टिकोण किसी नये क्रान्तिकारी सन्देश की घोषणा नहीं करता। 'किरणवेला' में इस 'क्षयी रोमांस' की अन्तिम विकृति भी देखने में आती है। नारी यहाँ अब वर्ग-समाज की प्राणी भी है, मजदूरिन या भिखारिन ! और शोषण और दोहन के बीच पली इस नारी के जननी-रूप को कवि घृणा की दृष्टि से देखता है, उसकी बेडौल आकृति उसे और भी भद्दी लगती है, क्योंकि उन्मुक्त रोमांस की कल्पना की नारी सदैव अप्सरा-जैसी सुन्दर और यौवन-मदमाती होती थी। इसी कारण गर्भिणी स्त्री के ये चित्र :

पेट में भरा एक दूसरा मांस पिंड हड्डियों का निचोड़।

या

उलटा टेंगा है अति पीडक भुकावन
काल का कठोर अत्याचार देखो इसकी कमर में !

नारी की दुर्गति करने वाले समाज के शोषकों की अञ्चल ने इस कविता में भर्त्सना की है, लेकिन नारी के मातृत्व के प्रति घृणा भी दिखाई है। और यह 'क्षयी रोमांस' की विकृति है जो स्त्री-पुरुष के बीच केवल यौन-सम्बन्ध को ही स्वीकार करता है।

नई कविताओं में नारी के प्रति अञ्चल का दृष्टिकोण बदला है, यद्यपि पुराना दृष्टिकोण पीछा करता है।

'किरण-वेला' में आकर अञ्चल की कविता में एक नये दृष्टिकोण की सूचना मिलती है, और यह दृष्टिकोण प्रगतिवाद का है जिस पर मार्क्सवाद का प्रभाव है। लेकिन जब तक जीवन के प्रति समूचा दृष्टिकोण न बदल जाय तब तक उसमें प्रौढता नहीं आ पाती। अञ्चल की 'किरणवेला' की कविताओं से भी यह स्पष्ट है। 'क्षयी रोमांस' की स्मृतियाँ तो प्रबल हो ही उठती हैं, वर्ग-सघर्ष की चेतना पा जाने पर भी क्रान्ति और जीवन के प्रति कवि का दृष्टिकोण एक रोमांटिक क्रान्ति-कारी का ही रहता है। इसी कारण 'सर्वहारा' और 'शोषिता' के प्रति अपनी सहा-नुभूति व्यक्त करके भी कवि अकेला है, व्यग्र है, मगर 'भरण त्योंहार' नहीं आता।

'किरणवेला' के बाद की कविताओं में अञ्चल अपने दृष्टिकोण को अधिक व्यापक बनाते जा रहे हैं।

अब हम संक्षेप में अञ्चल के काव्य के कलागत सौन्दर्य पर विचार करेंगे। भावनाओं की व्यापकता, तीव्रता और गहराई कविता में अपेक्षाकृत अधिक स्थायी सौन्दर्य की सृष्टि करती है। 'मधूलिका' और 'अपराजिता' की कविताएँ सीमित दृष्टिकोण के कारण भावनाओं के सकुचित चौखटे में ही समा जाती हैं। अधिकांश कविताएँ शब्दों के परिवर्तन के साथ अपने को दुहराती हैं - प्रारम्भ में प्रकृति द्वारा नियोजित उद्दीपनों का जमघट, उसके उपरान्त कवि के मानस में विरह-वेदना की टीस का उठना और तृष्णा और लालसा का उमड़ पड़ना। यह वस्तु (Content) किरणवेला तक की कविताओं में बार-बार सामने आती है, और इसी कारण 'अन्तर्गंतो' की भरमार है। कारण, नारी के साथ केवल यौन-सम्बन्ध की कल्पना है, और यह यौन-सम्बन्ध विशेष उद्दीपन द्वारा ही व्यक्त और सुलभ होता है। 'किरणवेला' में यदि अञ्चल की प्रतिभा नये मार्ग पर न मुड़ती तो कदाचित् अपने को बार बार दुहराकर शुष्क हो जाती। इस कारण व्यापक दृष्टिकोण का अभाव यदि पहली दो काव्य-पुस्तकों में खटकता है, तो 'किरणवेला' में आकर नये सीमांत नज़र आते हैं, और एकरसता टूटती है। परन्तु अभी इन नये सीमांतों की परिधि-रेखाओं को और भी विस्तार देने की आवश्यकता है, अनुभव की गहराई और व्यापकता द्वारा। कविता का सबसे बड़ा गुण है संक्षेपण द्वारा भावनाओं की अभिव्यक्ति।

बिना इसके, कविता के भावात्मक प्रभाव शिथिल और बिभ्रुंखल हो जाते हैं। अञ्चल की कविता में ऐसा परिमार्जन अभी तक दिखाई नहीं पड़ रहा। यही कारण है कि इतनी प्रतिभा का कवि होते हुए भी उनकी कविताएँ किसी कोटि के पाठको की जुबान पर नहीं चढ़ पाती, अर्थात् उनका सगीत, उनकी शब्द-ध्वनि संक्षेपित भावात्मक प्रभावों द्वारा सगठित नहीं होती कि अनायास ही पाठको के कानों में गूँज उठे और पक्तियाँ या कविताएँ स्मृति में घर बना लें। अञ्चल स्वयं इस त्रुटि का अनुभव करने लगे हैं, यह उनके भावी विकास के लिए शुभ लक्षण है। शब्द योजना और भाव-भिव्यक्ति प्रभावपूर्ण और प्रसादगुणयुक्त होने से ही काव्य का सौन्दर्य बढ़ता है, अञ्चल अब तक इस ओर अधिक सचेष्ट नहीं रहे। परन्तु अञ्चल विकास-पथ पर हैं, अभी उनकी यात्रा का आरम्भ ही है, अतः प्रारम्भिक त्रुटियों का मार्जन उनके विकास को अधिक गति ही प्रदान करेगा।

—मई १९४२

प्रात-प्रदीप और ऊर्मियाँ

आधुनिक हिन्दी कवि की अपनी अनेक अक्षमताएँ हैं। अपनी प्रतिभा के विकास के लिए उसे जो सामाजिक परिवेश मिला है वह किसी भी प्रकार उसके प्रति, उसकी कला के प्रति सहृदय नहीं है। इसी कारण अधिकांश कवि, जो सामाजिक प्रगति के ऐतिहासिक पहलू से अनभिज्ञ हैं, समाज के इस विरोधी वातावरण को एक चिरतन स्थिति मान लेते हैं। यह स्वाभाविक भी लगता है, क्योंकि सामाजिक जीवन की आज तक की परम्परा भी तो बहुत-कुछ ऐसी ही रही है, और वह प्रत्येक मनुष्य के सत्कारो में पैठकर उसकी भावनाओं को, उसकी बाह्य और आन्तरिक प्रतिक्रियाओं को अपने ही अनुरूप ढालती आई है, फिर कवि तो भावनाओं की दृष्टि से अत्यन्त संश्लिष्ट कोमलता का केन्द्र अपने में विकसित किये होता है। अतः उसकी प्रतिक्रियाएँ कोमली होती हैं, चाहे वह इस सामाजिक परिवेश के सम्मुख नतमस्तक रहे या उसका विरोध करे। आज के अधिकांश कवि निराशावादी हैं, तो उसका यह अर्थ नहीं कि वे असन्तोष की अभिव्यक्ति नहीं करते—सतुष्ट व्यक्ति निराशावादी कैसा? अतः हमें निराशावादी कवियों के व्यक्तिगत उद्गारों का भी सामाजिक आधार ढूँढ़ना चाहिए, व्यक्तिगत उद्गार भी समाज-प्रभावित होते हैं और निराशापूर्ण-उद्गार क्या यह स्पष्ट नहीं करते कि वह समाज कैसा है जो व्यक्ति के अन्दर ऐसी अस्वस्थ विकृतियाँ उत्पन्न करता है? श्री उपेन्द्रनाथ 'अशक' की कविताएँ इसी दृष्टि से वर्तमान समाज की कड़ी आलोचना हैं। वैसे कहने को कहा जा सकता है, और कहना अनुचित भी न होगा कि 'प्रात-प्रदीप' और 'ऊर्मियाँ' की अधिकांश कविताएँ प्रगतिशील नहीं हैं, और वे छायावाद की ही परम्परा में आती हैं। 'ऊर्मियाँ' में आकर 'अशक' छायावाद के दायरे से निकलते दिखाई ज़रूर पड़ते हैं, लेकिन अभी तक वे उस दायरे से एकदम बाहर नहीं आ पाये हैं। और छायावाद की परम्परा के कवि होने के कारण 'अशक' की कविताओं की सीमाएँ भी छायावाद की हैं, उनकी शहजोरियाँ और कमजारियाँ भी छायावाद की हैं। अर्थात् उनकी निराशा की अभिव्यक्ति में गहराई है, हृदय को द्रवीभूत करने की शक्ति है लेकिन एक व्यापक दृष्टिकोण का अभाव है, ऐसे दृष्टिकोण का जो नित्यप्रति के जीवन की आशा और निराशा उत्पन्न करने वाली घटनाओं के आर-पार देख सके। 'अशक' की कविताओं में कवित्व है, हृदय की निगूढ़ भावनाओं को सरल, स्वाभाविक ढङ्ग से व्यक्त करने

की क्षमता है, और उनकी कला महादेवा जी की कला की तरह सूक्ष्मदर्शी और प्रौढ़ भी है। अतः यदि 'अशक' की इन दो कविता-पुस्तकों की अधिकांश कविताएँ सामान्य अर्थ में प्रगतिशील नहीं हैं, तो इसका यह तात्पर्य नहीं कि उनमें कवित्व की कमी है या हृदय को स्पर्श करने की शक्ति और कल्पना की ऊँची उड़ान नहीं है। यह भी नहीं कहा जा सकता कि उनमें सौन्दर्य और सत्य का अभाव है। छायावाद की या पिछले किसी भी युग की कविता के विषय में ऐसा कहना असंगत और सकुचित मनोवृत्ति का परिचय देना होगा। यदि ऐसा होता तो वह हमारे हृदय को स्पन्दित न करती। छायावाद, या यहाँ पर 'अशक' की कविता को कहाँ से सौन्दर्य और सत्य प्राप्त हुआ है? वर्तमान समाज की असंगतियों से, जिसने प्रत्येक मनुष्य का जीवन अनिश्चित बना दिया है, जिसने उसके व्यक्तित्व के विकास के द्वार बन्द कर दिये हैं, जिसने उसका भावनाओं को एक ऐसे ढाँचे में ढाल दिया है कि उसका स्पन्दन समाज-विरोधी दृष्टिकोण को जन्म देता है। और चूँकि प्रत्येक व्यक्ति इन चारों दिशाओं की विषमता का अनुभव करता है, इस कारण छायावादी कवियों के नैराश्यपूर्ण उद्गार और पलायनवादी वृत्तियाँ उसे सुखकर लगती हैं, सत्य लगती हैं। और, हमारे वर्तमान समाज-सम्बन्ध इन विषमताओं को अमली जामा पहनाकर उनकी अभिव्यक्ति को सौन्दर्य प्रदान कर देते हैं। इस प्रकार छायावाद की कविता में हमें सौन्दर्य और सत्य दोनों दिखाई देते हैं, यद्यपि ये दोनों आधुनिक समाज द्वारा निरूपित हैं, अतएव सीमित हैं। इस दृष्टि से 'अशक' की कविताओं को इस विषमता की सुन्दर अभिव्यक्ति कह सकते हैं। और मुझे खुशी है कि कहीं-कहीं इस अभिव्यक्ति में इतनी स्वस्थता भी है जो 'अशक' को नयी दृष्टि, नये सौन्दर्य-मूल्यों और नये सत्यों के आँगन में खींच ले जाय—कला की प्रौढ़ता के साथ।

कविताओं के कुछ टुकड़ों की बानगी दिखाकर यह सिद्ध करना आसान काम है कि देखिये 'अशक' की कविताएँ कितनी मधुर हैं, उनमें कैसी सरल अभिव्यक्ति है, भावों का कैसा हृदय-स्पर्शी छोट बहा है, या कि वे ऐसे सुन्दर चित्र देती हैं कि मन मुग्ध हो जाता है। मैं यह सब नहीं कहूँगा, क्योंकि इतना कहना काफी समझता हूँ कि दोनों कविता—पुस्तकें अनेक ऐसी ही पुस्तकों की अपेक्षा अधिक ऊँचे स्तर की हैं, और पाठक उन्हें पढ़कर उनकी कला से निराश न होगा। मैं यहाँ पर यह समझने की चेष्टा कहूँगा कि इन पुस्तकों में व्यक्त 'अशक' का प्रेम के प्रति दृष्टिकोण कितना स्वस्थ या अस्वस्थ है, क्योंकि 'प्रात-प्रदीप' और 'ऊर्मियाँ' की अधिकांश कविताएँ प्रेम-सम्बन्धी हैं और इस जाँच से कवि और पाठक दोनों को लाभ होगा, ऐसा मेरा विश्वास है। यहाँ इसकी आवश्यकता इसलिए भी है कि 'अशक' के अपने व्यक्तिगत जीवन के उतार-चढ़ाव की, उसके भाव-अभाव की भलक हमें इन कविताओं में मिलती

है। और, इस कारण अन्य कवियों की अपेक्षा 'अशक' की कविताओं में अधिक सच्चाई है। तात्पर्य यह है कि यदि 'अशक' को विरह-वेदना सहन करनी पड़ी है तो उन्होंने अपने काव्य में आँसू बहाये हैं, और यदि पुनः उनके जीवन में प्रेम का स्पर्श हुआ है तो वे पुलकित और उल्लसित भी हुए हैं और इस रोदन और उल्लास ने प्रेम के प्रति उनके दो दृष्टिकोण विकसित किए हैं, जिनके कारण उनकी कविताओं में कम-से-कम व्यक्तिगत सच्चाई तो आ ही गई है। छायावाद के अनेक कवियों की तरह वे निरन्तर अश्वों का व्यापार ही नहीं करते रहे हैं, यह उनकी कविता की शक्ति है।

'प्रातःप्रदीप' 'अशक' की स्वर्ग-गता पत्नी शीला को समर्पित है और उसमें १६३६ से ३७ तक की कविताएँ ही संग्रहीत हैं। उनकी जीवन-संगिनी के वियोग का शोक इन कविताओं में छाया हुआ है। 'प्रातःप्रदीप' कवि का ही प्रतीक है, जो 'विहान' में अपना 'अवसान' देख रहा है। 'अशक' के अन्दर इस 'अवसान' के समय भी एक चेतना है—

इतना क्या कम था तुम आई,
उड़ते-से पक्षी की नाई,
चार घड़ी को जीवन लाई
जड़ता गति होकर बह निकली
उत्फुल्लित अविराम।

अर्थात् प्रियतमा के मिलन और प्रेम में जीवन लाने और जड़ता को गति देने की शक्ति है। और कवि व्यक्तित्व का विकास करने वाले इस प्रेम से वंचित नहीं होना चाहता, अतः उसकी आत्मा चीख उठती है—

चल दोगी कुटिया सूती कर
इसी घड़ी इस याम।

लेकिन कवि की यह स्वस्थ चेतना, जिसमें दो प्रेमियों का मिलन दोनों के व्यक्तित्व के विकास का कारण समझा जाता है, जीवन की विषमता से कुण्ठित हो जाती है, और कवि में एक मिथ्या-सत्य का आभास देने वाली चेतना जग जाती है—

समझाता हूँ अपने दिल को,
माँग न पागल प्यार।

× ×

क्या रक्खा है मनुहारो में,
क्या आतुर अभिसार ?

एक क्षणिक सुख उसके पीछे,
दुख का वाराणार !

पहले दृष्टिकोण से यह दृष्टिकोण भिन्न है। अस्वस्थ है। इसके पीछे रूढ़ि-ग्रस्त मध्यकालीन मनुष्य की मानसिक प्रतिक्रिया है, जो उसे मृत्यु देखकर होती थी और उसे भयभीत कर जीवन को माया और भ्रम समझकर, उससे भागकर बनो में तपस्या और उपासना करने को प्रेरित करती थी। उस पलायन में जिस प्रकार चिर-जीवन की आकाक्षा के पीछे मनुष्य की निस्सहायता और भय का भाव था, उसी प्रकार आज के मनुष्य के इस पलायन या प्रेम और सुख के क्षणों को क्षणकालिक मानने की वृत्ति के पीछे सामाजिक प्रतिबन्धों से उत्पन्न जीवन की अनिश्चितता के प्रति भय और कुण्ठा का भाव है। कवि इस अनिश्चितता की अवस्था को चिरंतन मानकर उसके आगे घुटने टेक देता है और यही से उसकी भाव-प्रतिक्रियाएँ विकृत होने लगती हैं। वह गाता है—

भला न मेरे सुख-सपनों को
होने दो साकार !

रोको नहीं अश्रुओं का पर,
पागल पारावार

विरह और आँसुओं से इतना प्रेम क्यों ? क्योंकि प्रेम और सुख के क्षण छोटे हैं, दुःख का पारावार अनन्त है, इस कारण वह अधिक सत्य है। और, कवि अपनी आत्मा को आघात पहुँचाने, पीड़ा सहने की वृत्ति को अपने अन्दर जगा लेता है। उसे विरह से प्रेरणा मिलती है, मिलन से नहीं। और वह पुराने प्रतीकों को लेकर प्रेम-सम्बन्ध की व्याख्या करता है—

तुम हो दीपक, मैं परवाना !

इस विकृति की परिणति इसी में होनी स्वाभाविक थी। दो प्रेमियों के मिलन की परिस्थितियाँ हमारे समाज-सम्बन्धों को व्यक्त करती हैं। 'प्रतीक्षा' में अशक ने आशा की थी—'कर दोगी नीरस जीवन में, नव रस का संचार !' यह मिलन जिस समाज-सम्बन्ध का द्योतक करता है, क्या वह 'दीपक और परवाने' के समाज-सम्बन्ध से भिन्न नहीं है ? पहले में मिलन 'नव रस का संचार'—आत्म-विकास का सूचक है, दूसरे में दीपक अलग जलता है और परवाना उसके चारों ओर दीवाना हो फिरता है और मिलन होते ही उसे प्राण गँवाने पड़ते हैं—मिलन में भी उसके पर जलते हैं और यातना सहनी पड़ती है। आज तक के अधिकांश कवियों ने प्रेम के इन जैसे अनेक प्रतीकों का मुक्त प्रयोग किया है, क्योंकि इन प्रतीकों को प्रेम का आदर्श भी बना लिया गया है ! इसलिए यदि 'अशक' ने उनका प्रयोग किया है और दीपक और परवाने के परस्पर-सम्बन्ध को आदर्श मान लिया है तो अकेले उन्हीं को दोषी नहीं कहा जा सकता। और, साधारणतया उनके लिए ऐसा मानना स्वाभाविक भी था।

दूसरे मार्ग निकाले, और उन्हें दूसरी प्रेयसी मिली जिससे वे पुनः अपनी वाणी में उल्लास भर लाए। 'हम मिले' वाले गीत में कवि अपनी अक्षमताओं के प्रति सचेत है। लेकिन वह अपनी प्रेयसी से पूछता है, जो तरुण नदी, चिनगारी और चिड़िया की तरह उन्मुक्त-गति है—

हम मिले

देवि मैं पूछ रहा हूँ तुम से—

मुझे बहाओगी क्या ?

मुझे जिलाओगी क्या ?

मुझे उडाओगी क्या ?

यह बहना, जीना और उड़ना जो जीवन का सूचक है, बिना प्रेयसी के सम्भव नहीं। विरह यह आशा नहीं प्रदान करता, और न दीपक-परवाने का संयोग इस संयोग का आदर्श है, बल्कि इसका आदर्श स्वस्थ है जिसमें प्रेम पंख जलाकर परवाने की स्वतन्त्रता, उसके विकास को रुद्ध नहीं कर देता। वरन् उसमें प्रेमी बहने, जीने और उड़ने की आशा करता है। 'मधूप ने की जाकर गुञ्जार' गीत के अन्दर इस उल्लास की उत्कृष्ट अभिव्यक्ति हुई है, और प्रेम ने कवि के जीवन में एक नई आशा का संचार किया है—

किस स्नेह परस ने छेड़ दिया ?

सब तार तने, भकार उठी।

ज्यो अन्धकार मे रजनी के,

हो ज्योत्स्ना की दीवार उठी।

और, कवि अपनी आशा-निराशा के सामाजिक कारण भी खोजने लगता है। वह सोचता है कि नष्ट होने के बाद जब पुनः उससे भी सुन्दर रचनाएँ बन जाती हैं—

फिर सिख मे क्यो छोड़ूँ,

नित नूतन जगत बनाना ?

उपेक्षित नारी, कारागार के बन्दी और टूटे छप्पर के भीतर पड़े ज्वर-पीड़ित कंकाल को देखकर वह सोचता है कि दुनिया में लोग उससे कहीं ज्यादा दुःखी है, और वह तो अपेक्षाकृत सुखी ही कहा जा सकता है। इस दृष्टिकोण में भी अ-सामाजिकता की एक कोर है, अर्थात् दुखों के कारण जानने की चेष्टा नहीं है, और एक अर्थ में अपने दुखों का सामाजिक उदाहरण देकर पिष्ट-पेषण भी किया गया है, लेकिन यह दृष्टिकोण पहले की अपेक्षा अधिक सामाजिक भी है। अन्तर्मुखी, व्यक्तिनिष्ठ प्रवृत्ति का यहाँ अन्त होता है। और "ओ नीम !" वाले गीत में तो इस निराशा और वियोग का सामाजिक कारण भी खोजा गया है—

लेकिन इस दुनियाँ में उत्पन्न
तुलती है धन के तोलो में ।

जिस प्रकार अपनी कहानियों और उपन्यासों में, उसी प्रकार अपनी कविताओं में भी 'अइक' छायावाद की अस्वस्थता त्यागकर एक सामाजिक यथार्थवादी दृष्टिकोण की ओर अग्रसर हो रहे हैं, यह हर्ष की बात है । उनकी कविताओं में प्रेम को लेकर जिन दो दृष्टिकोणों का सघर्ष दिखाई देता है, वह आधुनिक समाज की देन है । और चूँकि उनमें स्वस्थ दृष्टिकोण ही विजयी होता दीखता है, इस कारण आशा है कि अगले सप्ताहों में वे छायावाद के दायरे से बाहर निकल चुके होंगे ।

—सितम्बर १९४१

‘बरगद की बेटी’, ‘दीप जलेगा’

और

‘चाँदनी रात और अजगर’

उपेन्द्रनाथ ‘अदक’ एक कृती और मेधावी कलाकार हैं। उनके काव्य-संग्रह ‘दीप जलेगा’ की भूमिका में ‘बुझते दीप से जलते दीप तक’ के क्रमिक विकास का संस्मरणात्मक परिचय देते हुए श्रीमती कौशल्या ‘अदक’ ने सूचित किया है कि इस सम्बन्ध में पाठको तथा आलोचको के भिन्न-भिन्न मत हैं, कि ‘अदक जी मूलतः कवि हैं, कथा लेखक हैं अथवा नाटककार ! कोई उन्हें कथाकार और उपन्यासकार से पहले कवि मानते हैं तो कोई पहले नाटककार और फिर कवि।’ हमारे आलोचना-साहित्य में यह ‘पहले’ और ‘बाद’ की रस्साकशी बहुत दिनों से चलती आई है। मूल प्रश्न यह नहीं है कि लेखक पहले कथाकार हैं या कवि, बल्कि यह है कि उसने अपने साहित्य में—उसकी अभिव्यक्ति का माध्यम कविता हो या उपन्यास या नाटक—अपने समय के जीवन का वैविध्यपूर्ण, मूर्त और यथार्थ कलात्मक-चित्रण कैसा किया है ? उसकी सहानु-भूति कितनी व्यापक, मानवीय और सामाजिक है—अर्थात् सत्य के प्रति उसके आग्रह और उसकी खोज में कितनी ईमानदारी है ? समाज के समस्त अन्तर्विरोधों को उद्घाटित करते समय उसकी सहज सहानुभूति जनता के प्रति कितनी गहरी है ? जीवन के प्रति उसकी आस्था कितनी प्रबल और नैतिक है ? कोई रचना यदि इन दृष्टियों से खरी सिद्ध होती है तो उसके रचनाकार को मूलतः कवि ही कहना चाहिए, क्योंकि वस्तुतः ऐसी रचना ही युग का काव्य है—चाहे उसका रूप उपन्यास हो, नाटक हो या रूढ़ अर्थों में कविता हो।

इस दृष्टि से जाँचने पर ‘अदक’ के समूचे साहित्य में जो तत्त्व सब से अधिक उभर कर ऊपर आता है, वह यह है कि उनका दृष्टिकोण और उनकी सहानुभूतियाँ क्रमशः अधिक सामाजिक और सत्यनिष्ठ होती गई हैं। उनकी कविता, कहानी और नाटक—सभी में यह क्रमविकास सहज हा खोजा जा सकता है। प्रारम्भ की कविताओं में उनका दृष्टिकोण छायावादी अर्थात् रुमानी था। उस समय वे एक आत्मनिष्ठ प्रेमी की तरह केवल अपने मिलन-विरह के उल्लास और पीड़न को ही व्यक्त करते थे। ऐसी कविताओं के दो संग्रहों ‘प्रातः-प्रदीप’ और ‘ऊर्मियाँ’ की

आलोचना करते हुए मैंने सन् ४१ में लिखा था कि “अपनी कहानियों और उपन्यासों की तरह अपनी कविताओं में भी ‘अशक’ छायावाद की अस्वस्थता त्याग कर, एक सामाजिक यथार्थवादी दृष्टिकोण की ओर अग्रसर हो रहे हैं, यह हर्ष की बात है। उनकी कविताओं में प्रेम को लेकर जिन दो दृष्टिकोणों का संघर्ष दिखाई देता है, वह आधुनिक समाज की देन है और चूंकि इस में स्वस्थ दृष्टिकोण ही विजयी होता दीखता है, इस कारण आशा है कि अगले सत्रहों में वे छायावाद के दायरे से बाहर निकल चुके होंगे।” इसे यदि आप आत्म-प्रशंसा न कहे तो कहूंगा कि यह ‘आशा’ आज एक ‘भविष्यवाणी’ सिद्ध हो चुकी है। ‘दीप जलेगा’, ‘बरगद की बेटी’ और अन्तिम कविता ‘चाँदनी रात और अजगर’ इसके प्रमाण हैं।

‘प्रातः-प्रदीप’ और ‘ऊर्मियाँ’ के पश्चात् ‘अशक’ ने एक प्रकार से रूमानो मिलन और विरह के गीत रचना बन्द हो कर दिया। ‘ऊर्मियाँ’ में एक कविता ‘नीम से’ है, जिसमें कवि ने अपने उद्दाम यौवन की अनेक करुण और मधुर स्मृतियों के साक्षात् ‘नीम’ को स्नेहाञ्जलि अर्पित की है। इस कविता में जितनी आत्म-विवृतता और गहरी वेदना है उतना ही वर्ग-समाज के वैषम्य के प्रति सचेतन प्रतिवाद का स्वर भी है। नीम उन तमाम प्रणय-क्रांदाओं का साक्षी है, जिन्होंने कवि के हृदय में नयी उमंगें, नयी आशाएँ और नयी जीवनकाक्षाएँ जगाईं, पर साथ ही नीम उन मनस्तापों, अश्रुधाराओं और हृदय में तूफान बनकर उठने वाले हाहाकारों का भी साक्षी है, जो दो प्रेमियों के मिलन में दुर्गम बनकर खड़ी, वर्ग समाज की जीवन भक्षी-नैतिकता के निर्मम दशन से उसमें पैदा हुए। कवि का हृदय जैसे अपने कठोर अनुभवों की शिला से टकराकर यकायक चीत्कार कर उठा—

लेकिन इस दुनियाँ में उलफत

तुलती है धन के तोलो में।

पर इस सहज-चीत्कार में छिपा प्रतिवाद का स्वर आगे की कविताओं में सचेतन हो जाता है और ‘अशक’ ‘उलफत’ को भी ‘धन के तोलो में’ तोलने वाली वर्ग-समाज की नैतिकता और उसके वैषम्य को ही और अधिक स्पष्टता से प्रतिबिम्बित करने लगते हैं। गीत होने के साथ-साथ ‘नीम से’ कविता में करुण-मधुर स्मृतियों का अनुगुणन, पीड़ाओं और पुलको-भरा आत्म-निवेदन स्वयं में एक भावपूर्ण कहानी बन गया। अगली कविताओं में यह विकास जारी रहा और ‘अशक’ पद्य-कहानियाँ लिखने लगे।

रचनाक्रम में ‘बरगद की बेटी’, ‘दीप जलेगा’ से पहले की कृती है। सम्भवतः यह पंजाब के किसी गाँव की किसी लोक-कथा के आधार पर लिया गया खण्ड-काव्य है। इस कविता की नायिका लहराँ एक किसान की बेटी है। जमींदार का बेटा अनवर

‘बरगद की बेटों’, ‘दीप जलेगा’ और ‘चाँदनी रात और अजगर’ २२५

उस पर डोरे डालता है और उस सरल-युवती का मन अपनी ओर खींच लेता है। उधर अनवर का नौकर सादिक भी लहराँ पर जान देता है और बिरादरी एवं वर्ग-समानता के आधार पर वह अपने को लहराँ का एकमात्र प्रेम-पात्र बनने का अधिकारी समझता है। किन्तु लहराँ उसके प्रति अनुरक्त नहीं होती। सादिक का मोहपाश उसे अपनी वर्ग-स्थिति से अचेतन रखता है। सादिक का हृदय ईर्ष्या और क्रोध से जलने लगता है और एक दिन साँझ के भुटपुटे में, जब अनवर और लहराँ ऊसर के एकान्त में, बरगद के नीचे, रोज़ का तरह प्रेमालिंगन में आबद्ध थे, वह अनवर के सीने में खंजर भोंक देता है। उसके दूसरे वार में लहराँ भी लहू में लथपथ धरती पर गिर पड़ती है। ईर्ष्या और आक्रोश के उन्माद में सादिक पुलिस के सामने आत्म-समर्पण करते हुए अपना अपराध स्वीकार करता है या कहें कि वर्ग-नैतिकता को अपने अरमानों के खून का बोझी ठहराता है—

धनी और निर्धन में कैसा
प्यार कहो कैसी उत्फत ?
उसका मन बहलावा है और
इसकी जाती है इज्जत ।

जमींदार के इशारे पर पुलिस किसानों को बरबाद कर देती है और घायल लहराँ जमींदार की अदारी में लाई जाती है। सावन की तूफानी बाढ़ सरीखी लहराँ की जवानी से जमींदार की निरंकुश वासना जग जाती है और वह बलात्कार करने पर उताऊ हो जाता है। पर लहराँ इस अपमान को सहन न कर उसका गला घोट देती है और स्वयं भागकर आत्म-हत्या कर लेती है।

इस कथा को ‘अशक’ ने ग्राम-जीवन के वातावरण और अन्तर्विरोधों के वैविध्यपूर्ण चित्रण से इतना सम्पूर्ण और चित्रात्मक बना दिया है कि हिन्दी-काव्य में आधुनिक ग्राम-जीवन की समस्याओं का इतना सुन्दर समन्वित चित्रांकन शायद ही कही हो। यद्यपि यह एक प्रेम-कथा है, पर इसके ताने-बाने में ग्राम-जीवन का यथार्थ इतनी सूक्ष्म संवेदनशील कलात्मकता से गुंथा हुआ है कि सामन्तशाही उत्पीड़न और अनाचार का सजीव खाका आँखों के आगे खिंच जाता है।

‘दीप जलेगा’ में ‘बरगद की बेटों’ जैसी स्पष्ट कहानी नहीं है। केवल उसकी रचना के पीछे लेखक के जीवन की एक व्यक्तिगत घटना है। उसके संकेत इस कविता में आद्यन्त छिपे हुए हैं, जिनसे यह कविता यथार्थ का ऐसा दीर्घ-उच्छ्वास बन गई है जो तीव्र वेदना और संकल्प भरे स्वर में मनुष्य के जीवन-सघर्ष की कहानी का भी प्रतीक है। पृष्ठभूमि की कथा यह है कि सन् ४६, ४७ में कवि यक्ष्मा से पीड़ित होकर पंचगनी के सेनिटोरियम में मृत्यु से जूझ रहा था, पास में केवल पत्नी कौशल्या

और शिशु नीलाभ था। मृत्यु के पाश उसे अपने शिकंजे में जकड़ने के लिए आतुर थे और कवि इस शिकंजे को तोड़ने के लिए। 'अशक' का यह व्यक्तिगत संघर्ष अपने प्रतीक-रूप में विराट सामाजिक संघर्ष का ही एक मार्मिक रूपक बन जाता है, जिससे इस कविता को शक्ति, सौन्दर्य और सामयिक-महत्त्व प्राप्त होता है। 'अशक' की कल्पना के जीवन के दीपक को बुझाने के लिए घन-अंधकार चारों ओर से तरह-तरह के हिंस्र-रूप धारण कर आगे बढ़ता है। 'अशक' की अविजित आत्मा उसे चुनौती देती है। कवि अपनी सगिनी से कहता है—

देख रही हो—

दाँत पीस कर,

शक्ति शेष से

तलछट तक मैं

अन्तर के घट का स्नेहासव

पिला रहा हूँ,

इस दीपक को

अंधकार से जूझ रहा जो !

देख रही हो—

मिट-मिट कर जीने की मेरी प्रबल साध को,

देख रही हो—

प्रतिपल गहरे होते आते तम-अगाध को ।

और जीवन के प्रति इस अप्रतिहत, दुर्दमनीय आस्था के बल, वह इसी लाक्षणिक शैली में समाज के उस सारे वैषम्य और संघर्ष की चेतना अपने मन में जगाता है, जिसकी सीमाएँ अतीत और वर्तमान को अपने अंक में समेटे भविष्य तक व्याप्त हैं और जिसमें पड़कर युगो-युगो से मनुष्य, जीवन के क्रम, जीवन की रचना-शक्ति, जीवन के सत्य और सौन्दर्य को सुरक्षित रखने के लिए अंधकार की शक्तियों से लड़ता आया है और उस समय तक लड़ता रहेगा जब तक यह उत्पीड़न, यह वैषम्य, यह हिंसा, यह गुलामी, यह युद्ध सदा के लिए समाप्त नहीं हो जाते। जीवन के प्रति यह आस्था कवि को मौन नहीं रहने देती। वह अपने संकल्प को गीतों में भर कर गाना चाहता है, ताकि जीवन पर छाये इन तिमिर-घनो को तड़ित की भाँति चीरकर वह कोने-कोने में प्रकाश भर दे। आस्था के इस दीपक को कवि एक के बाद दूसरे हाथों में देकर सतत जलाये रखने का संदेश देता है, यह संदेश कवि की अपनी जीवन-कथा में गुंथकर इतना मार्मिक बन गया है कि हृदय विवर्ध और आँखें पुरनम हो आती हैं।

‘बरगद की बेटी’ ‘दीप जलेगा’ और ‘चाँदनी रात और अजगर’ २२७

अपनी इस नई परम्परा में ‘चाँदनी रात और अजगर’ ‘अश्क’ की नवीनतम कृति है। इस पद्य-कथा की टेकनीक ‘बरगद की बेटी’ और ‘दीप जलेगा’ दोनों से भिन्न है। ‘बरगद की बेटी’ में एक सरल छन्द और सीधा-सादा कथा-सूत्र है। ‘दीप जलेगा’ में कहानी पृष्ठभूमि में है और काव्य-प्रतीकों द्वारा लेखक का उद्गार बनकर व्यक्त होती है। छन्द में भी यहाँ भिन्नता आ गई है—कहीं बँधा है तो कहीं मुक्त ! किन्तु ‘चाँदनी रात और अजगर’ की कहानी कवि के गत-जीवन के सस्मरणों, अभावों और भावी जीवन के स्वप्नों द्वारा गुंथी गई है। इस प्रकार इस कविता का रूप-विन्यास और छन्द-प्रयोग अपेक्षया अधिक संश्लिष्ट और जटिल है। इस कविता की कहानी का आन्तरिक तारतम्य घटनाओं की क्रम-सूचना के कारण नहीं, बल्कि भाव-प्रतिक्रियाओं के सहज-सम्बन्धों के कारण है। इसीसे यह एक पद्य-कथा बनती है। इसमें इतिवृत्त नहीं, लेखक के भावों, प्रतिक्रियाओं और विचारों के मनके पिरोये हुए हैं, जो उसके गत और वर्तमान जीवन के यथार्थ-अनुभवों और भविष्य की आकांक्षाओं के प्रतिबिम्ब हैं। किन्तु रूप-विन्यास की इस संश्लिष्टता के कारण कविता के प्रवाह में कहीं कमी नहीं आती। छन्द छोटा हो या बड़ा, मुक्त हो या बँधा, कविता की सरिता पूरे वेग से बहे जाती है।

इस पद्य-कथा की रूपरेखा संक्षेप में यो है। शारदीय पूर्णों का दिन है। बाहर रजत-ज्योत्स्ना फैली हुई है। कवि अपने घर में वातायन के पास चारपाई पर बैठा यह मनोहर दृश्य देखता है। उसकी जीवन-संगिनि दिन भर के काम-काज से थककर पास में पड़ी सो रही है। उसकी इस श्रम-श्लथ-अवस्था को देखकर, जिसमें शरद पूर्णों के स्निग्ध रजत वैभव को निरखने का उत्साह तक अवशेष नहीं, कवि स्वयं विचारों के सागर में डूबने-उतराने लगता है। कभी वह उनके भाग्य की बात सोचता है, जो साधन-सम्पन्न और अवकाश-भोगी है और इस समय अपनी प्रेयसियों के साथ नौका-विहार कर रहे हैं या पार गंगा के रेतीले चौड़े तट पर एकान्त में प्यार की सरगोशियों में तल्लीन हैं। कभी उसके मानस-पट पर आप-बीते अन्तहीन-जीवन-संघर्ष के कष्ट चित्र उभर आते हैं तो कभी अपने बचपन के अपने जैसे ही अनेक दूसरे साथियों की जीवन-यातना मन पर रेखांकित हो जाती है। अवकाश-भोगियों के चिन्ता-रहित आनन्द-प्रमोद और श्रमकरो के अभावग्रस्त जीवन के चित्र—वास्तविक जीवन के ये दो विरोधी रूप चिन्तालीन कवि के मन में एक नैतिक प्रश्न उठाते हैं। इस सामाजिक वैषम्य और शोषण-उत्पीड़न के कारण युगो-युगों से कितनी अनगिनत प्रतिभाएँ अनुकूल वातावरण और अवसर न पाकर मुरझाती आई हैं ? स्वयं उसने अपने जीवन में देखा है कि ननकू, रहमा, सदाना, उसके बचपन के साथी, जिनमें क्रम से एक महान् गायक, शिल्पी और अध्यापक बनने की जन्मजात-प्रतिभा और बलवती आकांक्षा थी, इस वर्ग-वैषम्य के कारण पनप नहीं सके। उसके अपने महाकविब नने के सपने,

सपने ही रह गये । आखिर यह क्यों है ? यह कैसी नैतिकता है, कैसा न्याय है ? कवि के मन में प्रतिभाओं के इस विराट् अपव्यय का भाव एक टीस पैदा करता है और भविष्य के जो सपने, आज सघर्षशील मानवता की कल्पना में पल रहे हैं और मुक्त-जीवन और सुख-समृद्धि की जो आकाशाएँ असंख्य मानवों के हृदयों में तरंगित हो रही हैं, कवि भी एक वस्तुनिष्ठ स्वप्नदृष्टा की तरह उन सपनों में रम जाता है । अपने अनुभव से और मानवता के व्यापक मुक्ति-संघर्ष से उसे यह चेतना प्राप्त हो चुकी है कि शोषणाग-सा यह मानव-श्रम का अजगर अब अपने मर पर समस्त पृथ्वी का भार उठाये, क्षीर-सागर में लक्ष्मीपति की सेज न बना रहेगा, बल्कि कूडली खोलकर अपने क्रुद्ध श्वास से शोषण और शासन की पूँजीवादी सत्ता को मिटा देगा । उस मुक्त वातावरण में समस्त मानव-समाज एक साथ उन्नति-पथ पर अग्रसर होगा । प्रत्येक घर में प्रतिभा के कमल खिलेंगे और केवल यह चाँदनी ही नहीं, बल्कि समस्त धरणी और उसका भौतिक वैभव कृती मानव का उपभोग्य बन जायगा ।

इतने विचार-सूत्रों को एक संक्षिप्त भाव-कथा में कलात्मक रूप से जोड़ देना निश्चय ही कवि की एक बड़ी सफलता है । कुछ लोगों का अनुमान है कि छायावाद की कविता के बाद हिन्दी-कविता का युग समाप्त हो गया है, कि अब कविता में वह पहले जैसी भाव-प्रवणता, हृदय को सहज स्पर्श कर देने वाली रागात्मकता नहीं लाई जा सकती; कि जीवन इतना सश्लिष्ट और समाज के अन्तर्विरोध इतने स्पष्ट हो गये हैं कि अब वह शिशु-मुलभ-विस्मय-भावना, जिज्ञासा और सरल करुणा-वेदना असम्भव है जो छायावादी कविता की मार्मिकता का उपकरण थी; कि या तो कोरी राजनीतिक नारेबाजी की सुकबन्दियाँ लिखी जा सकती हैं या फिर विषय-वस्तु का आग्रह छोड़कर कविता में केवल रूपगत प्रयोग ही किये जा सकते हैं; कि कविता नहीं लिखी जा सकती—वह कविता, जो सीधे हृदय से निकली हो, जिसमें जीवन के सुख-दुख हर्ष-विमर्ष और पीडा-वेदना की कलात्मक अभिव्यक्ति हो । ‘चाँदनी रात और अजगर’ न तो कोरी नारेबाजी है (यद्यपि पूँजीवादी समाज के वैषम्य और अन्तर्विरोधों का मूर्त-चित्रण इसमें है) और न केवल कविता में रूपगत-प्रयोग है (यद्यपि कवि ने विषय-वस्तु की अभिव्यक्ति को मार्मिक और सुन्दर बनाने के लिए ‘राशिब’, ‘फैज’, पंत, महादेवी की शैलियों से प्रभाव-ग्रहण करते हुए अपनी छन्द-योजना और शब्द-विन्यास में कतिपय नये प्रयोग भी किये हैं ।) कुल मिलाकर यह कविता वास्तव में कविता है, जिसकी विषय-वस्तु इतनी यथार्थ और सामयिक है, नैतिक दृष्टिकोण इतना स्पष्ट और जनवादी है और अभिव्यक्ति इतनी चुस्त और मार्मिक है कि सहज ही पाठक के हृदय को झकझोर देती है ।

गोदान और शेखर

प्रेमचन्द के 'गोदान' में होरी के चरित्र में जावन के एक मूल तत्त्व का गतिमान चित्रण हुआ है। होरी पर मुसीबत के पहाड़ टूटते हैं और उसके कठोर जीवन में सड़क पर कंकड़ कूटते हुए मरते-दम तक इन मुसीबतों की जटिल शृंखला का अन्त नहीं होता। सब तरफ से नोच-खसोट है, उसका भाग्य एक कच्चे धागे से बँधा टंगा है; रोज़ धागा टूटता है और वह धूल में गिरकर ठोकरे खाता है। ऐसा लगता है मानों उसका अब अन्त हुआ तब अन्त हुआ, लेकिन फिर भी होरी जीता जाता है, धूल में से सिर उठाकर अनन्त आन्ति और थकान लेकर भी चल पड़ता है। उसमें अक्षय जीवत है। आश्चर्य होता है यह देखकर कि मरुस्थल में पड़ी बूंद-सा होरी भिड़ क्यों नहीं जाता। कहाँ से मिलता है उसे अनन्त प्राण-रस ? इस प्राण-रस का स्रोत कहाँ है ? और यह बात भी नहीं कि सामन्तवर्ग के आदर्श पुरुष राम की तरह होरी किसान-वर्ग का आदर्श पुरुष हो ! उसमें आधुनिक समाज की परिस्थितियों से उत्पन्न सारी कमजोरियाँ हैं, अन्धविश्वास और क्षुद्रताएँ हैं। फिर भी बड़े-बड़े साम्राज्य मिट्टी में मिलाये जा सकते हैं, लेकिन होरी जीवन के मूल-स्रोत से कुछ ऐसा चिमटा हुआ है कि उसको मिटाया ही नहीं जा सकता—और 'होरी' जीता-जागता चरित्र है। जीवन में सैकड़ों-लाखों 'होरी' हमें मिलते हैं, हम उनके पास से गुज़र जाते हैं, लेकिन उनकी क्षुद्रताएँ ही हमारी दृष्टि में आती हैं, और जो यथार्थवादी लेखक होने का दम भरते हैं वे जैसे सूक्ष्मदर्शक यन्त्र से उनकी क्षुद्रताओं को विशाल आकार देकर चित्रित कर देते हैं, और यदि प्रगतिवादी हुए तो इन क्षुद्रताओं को समाज-व्यवस्था के मत्थे भड़कर सहानुभूति के दो शब्दों से उनके चरित्र को आन्तरिक गौरव से भंडित भी कर देते हैं, मानो वे घूरे की खाद हो, जो पूँजीपतियों के शोषक पेट में पड़ने के पहले स्वच्छ अन्न थी और अब भी यदि कायदे से खेत में बिखेर दी जाय तो वैसा ही स्वच्छ अन्न पैदा करने में सक्षम है, लेकिन दुर्भाग्य कि आज घूरे पर पड़ी सड़ रही है और कोई उसका उपयोग करने वाला नहीं है। लेकिन इस तरह लेखक होरी के प्राण-रस के उस अजल स्रोत तक नहीं पहुँच पाते, जिसके कारण होरी चुस-पिस के भी कभी घूरे की खाद नहीं बन पाया। होरी एक व्यक्ति नहीं है, वह भारत के समूचे किसान-वर्ग का प्रतिनिधि है, और इसी कारण उसके जीवन के सारे सूत्र अपने वर्ग से जुड़े हुए हैं, उन्हीं सूत्रों के द्वारा उसे अक्षय प्राण-रस मिलता है।

वह पिसता है तो इसलिए कि सब किसान—उसके जैसे करोड़ों होरी—पिस रहे हैं, वह जीता जाता है तो इसलिए कि सदियों के शोषण के बावजूद भी सब किसान—करोड़ों होरी—पैदा होते और जीते चले जा रहे हैं, उन्हें कोई मिटा नहीं सकता। और यह जन-जीवन एक अटूट धारा है, प्रकृति के दृश्यमान जगत की तरह एक तरङ्ग-प्रवाह है, और होरी का जीवन-क्रम भी एक अटूट धारा है। उसके जीने की क्रिया एक तरङ्ग-प्रवाह है, और जन-जीवन की धारा से होरी के व्यक्तिगत जीवन के जो सूत्र मिले हुए हैं, वे ही उस तक प्राण-रस का खाद्य पहुँचाते रहते हैं, और यह खाद्य प्रेमचन्द के समय की सामाजिक स्थिति के अनुरूप ही हैं; आज वह भिन्न है, क्योंकि आज परिस्थितियों के दबाव से, चेतना के सतत झकोरो से जन-जीवन की धारा में ऊँची लहरें उठ रही हैं। आज का लेखक होरी के अक्षय जीवन का गतिमान चित्रण जीवन-स्रोतों से चिपटे रहने की उत्कट क्षमता के ही रूप में करके सफल नहीं हो सकता, क्योंकि वस्तुस्थिति बदल गई है। उसे नष्ट होने के पूर्व ही शोषणकारी शक्तियों के निरन्तर आक्रमणों से इन जीवन-स्रोतों की रक्षा करना है—सक्रिय और संगठित रूप से। लेकिन हिन्दी के कितने उपन्यासकारों ने इस मूल तत्त्व को समझ पाया है ?

अज्ञेय का 'शेखर : एक जीवनी' 'गोदान' के बाद का सबसे महत्वपूर्ण और कलात्मक उपन्यास है। लेकिन 'शेखर' कैसा चरित्र है ? उसके जीवन-सूत्र कितने फैले हुए हैं ? वह जन-जीवन से कितना प्राण-रस खींचता है ? यह सच है कि शेखर मुख्यतः मनोवैज्ञानिक धरातल पर एक व्यक्ति का अध्ययन है, लेकिन उसकी चेतना एक असामाजिक प्राणी की चेतना है और वह एक उपजीवी है जो सामाजिक जीवन से प्राण-रस खींचकर भा अपनी चेतना में उसका आभार स्वीकार नहीं करता। ऐसे चरित्र की भाव-प्रतिक्रियाएँ कृत्रिम रूप से अतिरञ्जित और यान्त्रिक ही हो सकती हैं, जैसी कि 'शेखर' की हैं। मनोवैज्ञानिक या सामाजिक धरातल पर 'होरी' के बाद के किसान या मध्यवर्गीय चरित्र को 'गोदान' की परम्परा को ही आगे ले जाना था, अर्थात् उसमें आज की संश्लिष्ट वास्तविकता का गत्यात्मक चित्रण होना आवश्यक था, लेकिन 'शेखर' आज के समाज का प्राणी होकर भी, लेखक द्वारा असाधारणता का गौरव प्रदान करने के सारे कलात्मक प्रयत्नों के बावजूद भी, असामाजिक और विक्षिप्त है। व्यक्तिवादी शेखर अपने में ही एक केन्द्र है और उसकी जीवन-क्रिया एक विशाल धारा—प्रोसेस—का अङ्ग नहीं है, बल्कि स्वनिर्मित नियमों से परिचालित है। होरी के जीवन में अविराम संघर्ष है, लेकिन होरी अकेला लड़ता है। ए भी इस संघर्ष में अकेला नहीं है। होरी के गिरने पर पूरे समाज का ढाँचा गिरता दीखता है, उसके उठने पर पूरा समाज उठता नज़र आता है। उसके उत्थान-पतन

के संघर्ष के परोक्ष में पूरे समाज के उत्थान-पतन का विराट् संघर्ष छिपा है। पर होरी अपनी सारी कमजोरियों के साथ धीर और शान्त प्रकृति का है, संघर्ष से भागने के प्रयत्न में वह उसके भँवर में और-और फँसता ही जाता है। इसके विपरीत शेखर अपनी चेतना से असंतोष और संघर्ष का ज्वालामुखी है, लेकिन संघर्ष के सारे मन्सूबे बनाने के बाद भी वह संघर्ष से पलायन कर जाने में ही सफल होता है। इसी कारण उसकी जय-पराजय पर उसके चतुर्दिक वातावरण की एक पत्ती भी खड़कती नजर नहीं आती, उसकी मानसिक प्रतिक्रियाओं की प्रतिध्वनि समाज के मानस में नहीं होती, जैसे उससे किसान को कोई सरोकार हा न हो। 'होरी' में व्यक्तित्व है और उसका व्यक्तित्व भारतीय किसान के व्यक्तित्व का प्रतिनिधि है। शेखर में व्यक्तित्व नहीं है, वह कोरा व्यक्तिवादी है, अपना ही प्रतिनिधि है। होरी जीवन में कभी क्रान्तिकारी नहीं हो सका। लेकिन सामाजिक विषमताओं का समाधान पाने के सारे मार्गों की निरर्थकता साबित करने के बाद जब वह मरता है—जब उसकी लाश पर बैठी धनिया के सामने समाज की जोके, जिन्होंने उसे आजीवन चूसा था, अब स्वर्ग में उसकी आत्मा के लिए शान्ति की व्यवस्था करने के हेतु मृत होरी के साथ एक गोदान का सार्टीफिकेट रहना अनिवार्य बताती है और धनिया अपना आखिरी जमा-पूँजी के बीस आने पैसे और गाय उनके हाथ में पकड़ा के पछाड़ खाकर गिर पड़ती है—तो पाठक अनायास इसी परिणाम पर पहुँचता है कि अनचाहे ही सही क्रान्ति ही एकमात्र उपाय रह गया है। शेखर क्रान्ति के प्रति जितना ही उत्साह दिखाता है, उतना ही वह समझौते के मार्ग पर दौड़ता जाता है। दोनों में यही मौलिक अन्तर है।

—फरवरी १९४२

गिरती दीवारें

श्री उपेन्द्रनाथ 'अश्क' का उपन्यास 'गिरती दीवारें' लगभग छः सौ पृष्ठों का एक बृहद् उपन्यास है। स्वर्गीय प्रेमचंद के 'गोदान' के पश्चात् हिन्दी में लघु उपन्यासों की प्रथा रही। अधिकांश उपन्यास दो-तीन सौ पृष्ठों से आगे नहीं बढ़ सके, केवल 'अज्ञेय' का उपन्यास 'शेखर : एक जीवनी' ही एक बृहद् उपन्यास इस बीच प्रकाशित हुआ है। उसके दो भाग निकल चुके हैं, तीसरे भाग की प्रतीक्षा की जा रही है। परन्तु 'शेखर : एक जीवनी' मनोवैज्ञानिक उपन्यास है, और यद्यपि उसकी शैली अत्यन्त परिष्कृत और उसकी टेकनीक अति आधुनिक है, परन्तु मूलतः वह एक रोमांटिक उपन्यास है, इसके ठीक विपरीत 'गिरती दीवारें' मूलतः एक यथार्थवादी उपन्यास है। पर इस व्याख्या से उसका मूल्य 'शेखर' से किसी भी अर्थ में कम नहीं है, क्योंकि 'गिरती दीवारें' की शैली और टेकनीक भी इतनी सुगठित, सुष्ठ, परिष्कृत और कला-पूर्ण है कि निर्विवाद रूप से यह कहा जा सकता है कि प्रेमचंद के 'गोदान' की यथार्थवादी परम्परा में 'अश्क' का यह उपन्यास एक बहुत बड़ा और साहसपूर्ण कदम है। सम्भवतः इस कथन में अत्युक्ति नहीं है कि 'गिरती दीवारें' हिन्दी की यथार्थवादी परम्परा के सर्वश्रेष्ठ उपन्यासों में गणना करने योग्य है। प्रेमचंद के 'गोदान' ने यदि किसान-जीवन का सांगोपांग चित्रण किया है तो 'अश्क' ने 'गिरती दीवारें' में निम्न-मध्यवर्ग के जीवन का व्यापक चित्रण किया है। 'गिरती दीवारें' वस्तुतः निम्न-मध्यवर्ग के युवक चेतन की जीवनी है। चेतन 'अज्ञेय' के उपन्यास के नायक शेखर की तरह अभिजात कुल का नहीं, अतः वह प्रारम्भ से ही अपनी वंशानुगत अथवा जन्म-जात प्रतिभा की प्रखर चेतना से आक्रांत नहीं है कि सोते-जागते अपने मन में अपनी प्रतिभा की माला फेरता रहे कि मैं प्रतिभावान हूँ, असाधारण हूँ। चेतन ऐसे साधारण, असंस्कृत और रूढ़ि-जर्जर परिवार में पैदा हुआ था जहाँ चीकने पात वाले होनहार बिरवा भी दुर्धर्ष विषमताओं के वर्षा, आतप, घाम से रूक्ष और धूल-बूसरित दिखाई देते हैं। इस कारण शेखर की तरह अपने जीवन की अधिकांशतः अनुकूल परिस्थितियों पर शासन करके लोगों से प्रतिभा की महत्ता स्वीकार कर लेने की समस्या चेतन को उठेलित नहीं करती। वह सबसे पहले जीना चाहता है और जीने के लिए विपरीत परिस्थितियों से संघर्ष करता है और इस संघर्ष के दीर्घ पथ पर साहस-पूर्वक चलने के क्रम में वह अपनी प्रतिभा को कठोर अनुभवों

की शिला पर टकरा-टकराकर तीव्र से तीव्रतर और उत्तरोत्तर अधिक मानवीय, सामाजिक और व्यापक बनाता जाता है। इसी कारण 'अश्व' के उपन्यास में न लम्बी-चौड़ी सैद्धांतिक बहस है, न मतामत का प्रचार, न मिथ्या दार्शनिकता का ढोंग— उसमें साधारण घटनाओं से बना साधारण जीवन अपने संपूर्ण सजीव वातावरण की रूप-रस-गन्ध-मय चित्रात्मकता के साथ प्रतिबिंबित हो उठा है, यही उसकी विशेषता है।

यों कहने के लिए 'गिरती दीवारें' की समस्या पुराने ढंग के अनमेल विवाह से उत्पन्न जीवन के दुर्निवार असांभल्य की समस्या है, परन्तु वास्तव में 'अश्व' ने अपने को इस समस्या तक ही सीमित नहीं रखा है। 'गिरती दीवारें' का प्रत्येक वाक्य वर्तमान जीवन की विषमता की विविधता का रहस्योद्घाटन करता है और आज के सम्पूर्ण जीवन को अग्रणीत समस्याओं की एक जटिल ग्रन्थि के रूप में उपस्थित करता है—एक ऐसी ग्रन्थि के रूप में जो अपनी जर्जरता को छिपाने के लिए अधिकाधिक निर्मम, कठोर और हिंस्र बनती जा रही है, पर साथ ही जीवन के उद्दाम गति-वेग और अविराम परिवर्तन के थपेड़े खाकर जिसके बन्धन असह्य वेदना, गहरी निराशा और मानसिक उद्विग्नता पैदा करके टूटते जा रहे हैं।

इस विशाल रूपक को चेतन की अपेक्षाकृत साधारण पर सश्लिष्ट जीवनी में अत्यन्त कलात्मक ढंग से आबद्ध किया है।

गरीब निम्न-मध्य-वर्ग में उत्पन्न चेतन किसी प्रकार बी० ए० पास कर लेता है। काव्य और साहित्य के प्रति उसकी सहज रुचि है और स्वयं कवि और लेखक बनने की आकांक्षा भी उसमें जग चुकी है। उसके घर का जैसा कटुता-पूर्ण वातावरण है और बाहर जीवन जैसा कठोर और दुर्गम है, उसके अनुभव को व्यक्त करके जी हल्का कर लेने की जितनी इच्छा स्वतः उसमें जगती है, उससे ज्यादा परिस्थितियाँ उसे एक स्कूल का मास्टर और फिर लाहौर में जाकर एक समाचार-पत्र में नौकरी करने के लिए विवश करके उसको साहित्य की दुनिया में ला पटकती है।

इसी बीच उसके माँ-बाप उसकी शादी एक साधारण-सी, पर अत्यन्त सरल हृदय रखने वाली लड़की चंदा से कर देते हैं, और यद्यपि चंदा का रूप-रंग उसे पसंद नहीं है और वह शादी नहीं करना चाहता, पर कठोर, निर्दय पिता शादीराम और ममता की देवी माँ के आदेश का टाल नहीं सकता। चंदा की छोटी बहिन नीला उसे प्रारम्भ ही से आकर्षित करती है, परन्तु जैसी रूढ़ियों में बँधे समाज में होता है, चेतन को अपने भाग्य से समझौता करना पड़ता है। नीला के प्रति चेतन का आकर्षण और चेतन के प्रति नीला का आकर्षण एक अत्यन्त जटिल समस्या उत्पन्न कर देता है। चेतन नीला को अपने मन से निकाल नहीं पाता। एक बार जब चेतन अपनी ससुराल में जाकर बीमार पड़ जाता है, नीला उसकी सेवा-सुश्रूषा करती है,

और यह निकट साहचर्य उसकी इच्छाओं को दुर्दमनीय रूप से उभार देता है। वह एक दिन नीला को बलात् अक में लेकर चूस लेता है। नीला अपने को छुड़ाकर भाग जाता है और उसका खाना-पीना छूट जाता है, लगातार रोती रहती है, सम्भवतः यह सोचकर कि भाग्य की विडम्बना के आगे उसे सिर झुकाना पड़ेगा—चेतन उसे नहीं मिल सकता। इधर चेतन आत्म-ग्लानि से भरकर नीला के पिता को सारी घटना बताकर चदा को लेकर वहाँ से चल पड़ता है। परन्तु इस छोटी सी घटना की टीस दोनों के मर्म में बार-बार जीवन भर उठती रही, और नीला जैसे अपने से ही बेसुध होकर अपनी छाया बनती गई और चेतन आत्म-ग्लानि और अपने दाम्पत्य जीवन में सौन्दर्य के अभाव से उत्पन्न आकांक्षा के बीच द्वन्द्व में पड़ा अपने जीवन की आर्थिक परिस्थितियों से ही जूझता रह जाता है।

इस संघर्ष और द्वन्द्व-भरे जीवन में चेतन को कतिपय विचित्र और कुरूप अनुभव होते हैं। अखबारों के दफ्तरो में काम करते-करते वह अपना स्वास्थ्य खो बैठता है, ऐसे ही अवसर पर लाहौर के प्रसिद्ध वैद्य रामदास से उसकी भेंट हो जाती है। अपने स्नेह का अभिनय करके वे चेतन को अपनी बातों में फाँस लेते हैं और उसे शिमला ले जाते हैं। वहाँ वे चेतन से बच्चों के स्वास्थ्य-रक्षा विषय पर एक पुस्तक लिखवाते हैं, पचास रुपये महीने में चेतन तीन मास के अन्दर उन्हें पुस्तक लिखकर दे देता है। पुस्तक वैद्यराज रामदास के नाम से ही प्रकाशित होगी, यह चेतन को बहुत पहले मालूम हो जाता है और तब से उसका मन किसी प्रकार इस धूर्त वैद्यराज के चंगुल से निकल भागने को करता है, परन्तु रामदास बातचीत का इतना मीठा और मतलब का ऐसा चौकस है कि चेतन उसके आगे निरुपाय हो जाता है। वह चेतन से और भी पुस्तकें अपने नाम से लिखाता यदि नीला के विवाह की सूचना पाकर वह शिमले से किसी प्रकार जान छुड़ाकर भाग न निकलता।

नीला का विवाह एक अंधेड़ और कुरूप व्यक्ति से हो जाता है। चेतन नीला से एकान्त में मिलकर उससे क्षमा माँगना चाहता है, पर नीला जैसे अपने अस्तित्व ही को भूल चुकी है। वह गुमसुम अलग बैठी रहती है। केवल विदा होने के पहले वह आँखों में आँसू भरे चेतन के कमरे में आती है और आर्द्र स्वर में चेतन से अपनी भूल-चूक के लिए क्षमा माँग लेती है। और जब चेतन अपने कसूर के लिए क्षमा माँगता हुआ नीला के चरणों में झुक जाता है, नीला “जीजा जी, आप क्या करते हैं?” कहकर अपनी सिसकी को दबाती हुई नीचे भाग जाती है।

रम्य को चंदा गहरी नींद में सो रही थी और चेतन लेटा-लेटा सोच रहा था—उसे लगा कि यह अंधकार की दीवार उसके और उसकी पत्नी के मध्य ही नहीं, नीला और त्रिलोक (नीला के जेठ का लड़का) के मध्य भी है बल्कि इस परतन्त्र

देश के सभी स्त्री-पुरुषों, तरुण-तरुणियों, बगों और जातियों के मध्य ऐसी ही अनगिनत दीवारें खड़ी हैं—कविराज और उसमें, उसमें और (कविराज के क्लर्क) जयदेव में, जयदेव और (कविराज के साधारण नौकर) यादराम में—इन दीवारों का कोई अन्त नहीं। उस तिमिराच्छन्न-निस्तब्धता में चेतन ने अग्रणीत प्राणों की मूक सिसकियाँ सुनी, जो इन दीवारों में बन्द थीं और निकलने की राह न पा रही थीं। इन दीवारों की नींव कहाँ है ? ये कब गिरेगी और कैसे गिरेंगी ?

और चेतन निम्न-मध्यवर्ग के उस चेतन प्राणी का सहज प्रतीक बन जाता है जो इन बंद दीवारों की नींव की थाह पाने के लिए और यह जानने के लिए कि वे कैसे गिरेंगी, सप्रश्न हो उठा है।

‘गिरती दीवारें’ अपनी शैली, कला और चित्रण और मानवीयता के कारण निश्चय ही हिन्दी का एक अनुपम और महत्त्वपूर्ण उपन्यास है। ‘अश्वक’ ने इसमें चेतन; चेतन के उग्र कठोर शराबी पिता—शादीराम; आत्मभीरु, त्याग, सेवा और ममता की मूर्ति माँ—लज्जावती; नवागत यौवन और सौन्दर्य से दीप्त नीला; सरल हृदय पत्नी चंदा; धूर्त वैद्यराज रामदास और दर्जनो दूसरे पात्रों का चरित्र-चित्रण इतना स्वाभाविक, सजीव और मार्मिक किया है कि ये पात्र स्मृति में घर बना लेते हैं। साथ ही जालंधर, इलावलपुर, लाहौर और शिमले के वे स्थान जहाँ पर इस उपन्यास में वर्णित घटनाएँ घटी हैं, उनका चित्रण भी अत्यधिक सजीव हुआ है। एक प्रकार से ‘अश्वक’ की यथार्थवादी शैली की यह विशेषता है कि उन्होंने वातावरण या परिवेश का चित्रण इतना विशद और सूक्ष्म किया है, जितना हिन्दी के किसी लेखक ने नहीं किया। और ‘गिरती दीवारें’ पढ़ते समय सहज ही तुर्गनेव, दोस्तोवस्की और गोर्की के उपन्यासों का स्मरण हो आता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि ‘गिरती दीवारें’ अत्यन्त सबल और सफल कला का उपन्यास है और यदि ‘गोदान’ और ‘शेखर’ हिन्दी में अमर रहेंगे तो ‘गिरती दीवारें’ की अमरता पर भी आँच नहीं आयेगी।

—जुलाई १९४७

‘सुखदा’ और ‘गर्म राख’

जेनेन्द्र कुमार के ‘सुखदा’ और उपेन्द्रनाथ ‘अशक’ के ‘गर्म राख’ ये दोनों उपन्यास महत्त्वपूर्ण हैं, इसलिए नहीं कि उनके लेखक महत्त्वपूर्ण हैं बल्कि इसलिए कि हिन्दी की उपन्यास-परम्परा में इन दोनों उपन्यासों का कई दृष्टियों से विशेष महत्त्व है। वस्तुतः ये दोनों उपन्यास भिन्न ही नहीं, विपरीत कोटि के हैं। कला के क्षेत्र में एक दूसरे को चुनौती हैं। प्रेमचन्द के समय से एक ओर रवीन्द्र और शरत् और दूसरी ओर स्वयं प्रेमचन्द का प्रभाव ग्रहण करके हिन्दी उपन्यास के क्षेत्र में जो दो धाराएँ फूटी उनके विकास के दो चरम बिन्दु यदि इन्हें समझें तो अत्युक्त न होगी। प्रेमचन्द का प्रयत्न सदा यथार्थ की ओर रहा, लेकिन उनसे प्रभावित धारा प्रकृतवाद के मार्ग पर पथभ्रष्ट हो गई।

जेनेन्द्र के ‘सुखदा’ ने जैसे हठात् हिन्दी उपन्यास कला के क्षेत्र में यथार्थवाद बनाम प्रकृतवाद के संघर्ष को दस-पन्द्रह वर्षों के बाद फिर नये सिरे से उठा दिया है; क्योंकि सुखदा एक यथार्थवादी उपन्यास है। ऐतिहासिक परिस्थितियों ने हमारे राष्ट्रीय जीवन में जो अनेक समस्याएँ पैदा कर दी हैं, ‘सुखदा’ के लेखक ने उनमें से एक महत्त्वपूर्ण समस्या का जीवन की मर्म-छवियों के माध्यम से मूर्त, कलात्मक उद्घाटन किया है। इसके विपरीत ‘गर्म राख’ एक प्रकृतवादी उपन्यास है। उसमें एक संक्षिप्त कथा-सूत्र में बाँधकर लेखक ने जो कुछ देखा-सुना है या दैनिक जीवन की जिन औसत और असम्बद्ध घटनाओं का वह निस्संग दृष्टा-मात्र रहा है, उन सबका हू-ब-हू, यथा-तथ्य, खूब व्यौरे के साथ चित्रण किया है। यहाँ किसी मूलभूत समस्या या यथार्थ-जीवन के सत्य का उद्घाटन करने का प्रयत्न नहीं है। जो है, प्रत्यक्ष दीखता है, वह जैसा कुरूप या साधारण है, उसको ज्यों का त्यों और जहाँ सम्भव हो वहाँ और भी सूक्ष्म रीति से कुरूप और साधारण बनाकर चित्रित कर देना ही लेखक की अभीष्ट रहा है।

गत वर्षों से हिन्दी के अधिकतर कथाकार इस दूसरी धारा को ही अपनाते आये हैं। प्रेमचन्द का प्रयत्न सदा यथार्थ की ओर रहा, इसीलिए वे गोदान में अनेक अमर पात्रों की सृष्टि कर सके। लेकिन बाद के हिन्दी कलाकारों का प्रयत्न प्रकृत, यथातथ्य चित्रण की ओर होता गया। देश-काल की परिस्थितियों ने भी इस कला-विरोधी प्रवृत्ति को प्रोत्साहन दिया। उपन्यास के क्षेत्र में जो प्रभाव बाहर से आये,

उन्होंने बाह्य घटनाओं के यथातथ्य चित्रण से कुछ लेखकों को विमुक्त करके फ्रायडी दृष्टिकोण मनुष्य के अन्तर्भूत में होने वाले पाशविक वृत्तियों या दमित यौन-भावनाओं के उत्पात को ज्यों का त्यों चित्रित करने की ओर उन्मुख किया। तात्पर्य यह कि प्रेमचन्द के बाद के कथाकारों का दृष्टिकोण भौतिकवादी हो या आदर्शवादी; वे मार्क्स से प्रभावित हों या गांधी या फ्रायड से; उन्होंने बाह्य सामाजिक जीवन के आर्थिक-राजनीतिक संघर्षों के चित्र खींचे हो या व्यक्ति-विशेष की विशिष्ट मानसिक प्रतिक्रियाओं और यौन-सम्बन्धी अन्तर्द्वन्द्वों का सूक्ष्मातिसूक्ष्म अंकन किया हो; चाहे उनके उपन्यासों की विषय-वस्तु सामयिक हो या ऐतिहासिक, पर उन सबकी प्रवृत्ति यथातथ्य प्रकृत चित्रण की ओर ही रही है।

इन सभी उपन्यासों में ऊपर सै दिखने वाले लेखक के दार्शनिक विचारों से उत्पन्न दृष्टि-भेद तो काफ़ी महत्त्वपूर्ण लगते हैं लेकिन वास्तव में उनकी कला में कोई तात्त्विक भेद नहीं है। उनके अधिकांश पात्र अपने दैनंदिन जीवन के व्यक्तिगत या आर्थिक सामाजिक वैषम्य से कुंठित, खंडित और क्षुब्धताओं और बासनाओं से आक्रान्त होते हैं। उनकी ही जीवन-परिस्थितियों का इनमें ज्यों का त्यों चित्रण रहता है। लगता है जैसे मनुष्य खो गया है, क्योंकि पुरानी या नई किसी भा नैतिकता से पात्रों का सम्बन्ध नहीं दीखता। नैतिकता के बिना मनुष्य की सामाजिकता नहीं रहता और सामाजिकता के बिना मनुष्य समाज-सम्बन्धों में पड़कर ही विकसित होने वाला मूल मानव नहीं रह जाता, जो अपने इतिहास का, सभी भौतिक और सांस्कृतिक मूल्यों का निर्माता है। प्रकृतवादी उपन्यासों में मनुष्य अपनी मनुष्यता, व्यक्तित्व और ऐतिहासिक-सामाजिक महत्ता छोड़कर ऐसा ही यन्त्र या बायोलोजिकल (Biological) प्राणी बन जाता है और कला की मूल-वस्तु ‘विचार’ न होकर अन्तर या बाह्य जीवन की कोई घटना बन जाती है।

इस आलोचना में इस प्रसंग को छोड़ना इसलिए जरूरी हो गया कि भाषा की सूक्ष्मवक्ता, स्फुट उक्तियों की मार्मिकता, रूप-गठन और रचना-तन्त्र की न्यूनाधिक सुधरता के बावजूद इन सभी कृतियों के पात्रों में व्यक्तित्व का अभाव है, इसलिए युग जीवन के सत्य को प्रकट करने वाले किसी सारवाही विचार का उनमें अभाव है। मार्मिकता और आंगिक एकसूत्रता का भी अभाव है। निस्सन्देह इतने अभावों को लेकर कोई भी कलाकृति श्रेष्ठ नहीं हो सकती। इसलिए ‘गर्म राख’ और ‘सुखदा’ की एक साथ समीक्षा करने का अर्थ ही है कि मैं हिन्दी-उपन्यास-क्षेत्र की इस विषम स्थिति की ओर भी संकेत कर दूँ। ‘सुखदा’ एक अपवाद है जिस तरह आचार्य भुजारीप्रसाद द्विवेदी की ‘बाणभट्ट की आत्मकथा’ ऐतिहासिक उपन्यासों की परम्परा में एक अपवाद है। रवीन्द्र और शरत् के बाद ये दोनों कृतियाँ भारतीय साहित्य में यथार्थवादी

परस्परा की बेजोड़ मिसालें हैं। इन कृतियों के पूरे सौन्दर्य श्रवण होने में सम्भव है कि हमारे कथाकारों और आलोचकों-पाठकों को कुछ समय लगे क्योंकि परिस्थितियों ने कलाभिरुचि को सामान्यतः सतही बना दिया है और प्रकृत-चित्रण की परस्परा ने अभी हमारी सौन्दर्य-दृष्टि को मलिन कर रखा है। लेकिन श्रेष्ठ कलाकृति में यह शक्ति भी होती है कि वह अपने प्रभाव से अपने सौन्दर्य के पारखी पाठक पैदा कर सके। जो भी हो 'सुखदा' ने एक नए धरातल पर इस सघर्ष का सूत्रपात्र कर दिया है। इसकी अपेक्षा में श्रेष्ठ कला-सृजन का पथ हमारे कथाकारों को खोजना है। पर हमें यहाँ 'गर्म राख' को इसकी पृष्ठभूमि में रखकर ही जाँचना अभीष्ट है।

'गर्म राख' की कहानी वैसे तो बहुत सक्षिप्त है, किन्तु लेखक ने उसे लगभग साढ़े पाँच सौ पृष्ठों का विस्तार दिया है। इतना विस्तार इसलिए संभव हो सका कि मूल-कथा से जिन घटनाओं का बहुत दूर का नाता था उनका भी पूरे व्योरे के साथ लेखक ने वर्णन किया है और चूँकि कथा किसी मूल समस्या का उद्घाटन नहीं करती इसलिए यह आनुवंशिक व्योरे मूल को बिना छूए भी समानान्तर दौड़े चले जाते हैं। मूल कथा केवल इतनी है कि जगमोहन निम्न मध्य-वर्ग का एक तरुण कवि है। वह अपने ही प्रयत्नों से बी० ए० की ड्योड़ी पार कर चुका है लेकिन अब आगे पढ़ाई जारी रखना उसकी सामर्थ्य से बाहर है। बी० ए० की डिग्री कही अच्छी नौकरी पाने में सहायक नहीं होती। लाहौर में जहाँ यह घटना घटित होती है, कोई एक मनचले क्षुद्र मनोवृत्ति वाले कवि चातक भी है, जो बिना देखे ही नवोदित लेखिका कुमारी सत्या को अपने प्रेम-जाल में फँसाने के लिए एक सस्कृति-समाज की व्यूह रचना करते हैं, जिसमें जगमोहन और सत्या दोनों उपमन्त्री चुने जाते हैं। इसके बाद कहानी चातक जी आदि को छोड़कर वस्तुतः जगमोहन और सत्या के आकर्षण-विकर्षण की कहानी बन जाती है। सत्या जगमोहन से प्रेम करने लगती है, और जगमोहन यद्यपि उससे प्रेम नहीं करता, बल्कि सत्या की रिश्ते में लगने वाली एक बहन द्रौपदी या 'दुरी' की ओर आकृष्ट होता है, फिर भी सत्या का आना-जाना उसके यहाँ लगा ही रहता है। और सत्या न केवल किसी न किसी रूप में अपने वेतन के सारे पैसे दे-दिलवाकर तथा एक प्रोफेसर के घर उसकी ट्यूशन लगवाकर जगमोहन को एम. ए. की पढ़ाई जारी करने के लिए साधन जुटा देती है, बल्कि शाम-अंधेरे जगमोहन जब उसको घर छोड़ने के लिए एकान्त गलियों और मैदानों के रास्ते जाता है तो उस समय या खुद उसकी बैठक में आकर अपने सामीप्य से उसे अपने निकट आने का अवसर भी देती है। जगमोहन को अपने मन पर चाहे जितना काबू हो पर शरीर की भाषा उसे विचलित कर देती है, और एक दिन जब बाहर बारिश हो रही थी, सत्या ऊपर से नीचे तक भीगी उसके एकान्त कमरे में आ-दाखिल हुई और उसके कपड़े

लेकर बदलने लगी तो वह एक क्षण के लिए अपने मन पर भा क़ाबू खो बैठा। शारीरिक तृप्ति से जब उसके भीतर का तूफ़ान शान्त हो गया और सत्या ने घुमा-फिराकर विवाह की बात कही तो उसे लगा जैसे सन्तान की आशंका पंदा करके वह उसे जबरन आजीवन के लिए बांध लेना चाहती है। उसे यह सन्धा का षडयन्त्र और ‘ब्लैकमेल’ लगा और यद्यपि वह खूब जानता था कि दुरी साम्यवादी कार्यकर्ता हरीश से प्रेम करती है और वह उसे कभी प्राप्त नहीं कर सकेगा, क्योंकि उसके मन में प्रेम का उच्छ्वास तो पंदा होता है पर ऐसा तूफ़ान नहीं उठता कि वह उसमें अपना सब कुछ स्वाहा करने के लिए बेचैन हो जाए। अपनी मध्यवित्त भावनाओं की सीमा में उसने प्रेम की भावना को भी हिसाब-किताब और ‘कैलक्यूलेशन’ (Calculation) की दुनियादार आंखों से देखा-समझा है। फिर भी न जाने क्यों वह सत्या के मूक समर्पण और आत्मत्याग को, जिनमें उसे आर्थिक लाभ ही लाभ रहा, स्वीकार न कर सका।

दुर्भाग्य से लेखक ने सत्या के अन्तर में भ्रूंकने का हमें कहीं मौका नहीं दिया कि हम जान पाते कि उसका प्रेम सच्चा था या उसके पीछे भी दुनियादारी की भावना थी। सच तो यह है कि लेखक ने किसी भी पात्र के अन्तर में भ्रूंकने का मौका पाठक को नहीं दिया है। अधिकतर पात्र नीच, कुटिल, स्वार्थ-लोलुप, सस्ती ख्याति पाने के उत्सुक और कामुक हैं, और ऐसे पात्रों की सख्या कम नहीं, दर्जनों से ऊपर है। केवल हरीश, दुरी और एक सीमा तक कवि वसन्त और कलुआ उसके अपवाद हैं। नहीं तो क्या बड़े-बूढ़े और क्या तरुण सभी के सभी पात्र अपने दैनंदिन जीवन की क्षुब्धताओं से घिरे हैं, बल्कि पूरी तरह आक्रान्त हैं। और लेखक का उद्देश्य जैसे उनकी सामाजिक प्रतिष्ठा और मर्यादा का अवगुंठन उठाकर उन्हें नगा कर देना ही है। हरीश और दुरी इसलिए शायद नंगे नहीं किए गये क्योंकि उनका अपना कोई व्यक्तिगत या सामाजिक जीवन नहीं है। वे अपने निजी रूप में क्या सोचते-समझते हैं, लेखक ने उन्हें इतना निकट लाकर हमारे सामने नहीं रखा। वे साम्यवादी हैं और दिन-रात मजदूर आन्दोलन और राजनीतिक वाद-विवाद में ही तन्मय वीखते हैं। इस तरह ‘गम राख’ के किसी पात्र में अपना व्यक्तित्व नहीं है। जो क्षुद्र और पतित है उनमें मनुष्यता होने का तो प्रश्न ही नहीं उठता, किन्तु जो आन्दोलनकारी हैं वे अपनी मनुष्यता को दबाकर कोरे आन्दोलनकारी हैं। जगमोहन भी सत्या को ठुकराकर और इसके साथ ही अपने एम.ए. करने के सपने को तिलाञ्जलि देकर, ऐसा ही निर्व्यक्तिक आन्दोलनकारी बन जाना जीवन का चरम साध्य समझने लगता है। ठुकराई जाने पर सत्या एक काले-कलूटे, मोटे-थल्ले मेजर से शादी करके अफ्रीका चली जाती है और जगमोहन उससे बिना मिले ही स्टेशन से मन में तर्क-वितर्क करता हुआ लौटता है—क्या असफल प्रेम की परिणति आत्महत्या ही है? और हरीश के उदाहरण

से वह इस नतीजे पर पहुँचता है कि मानव-प्रेम में ही मानव का विकास है, और इस तरह उसके मन में उस द्वैत की पुष्टि होती है, जिसमें किसी एक के प्रति प्रेम और मानव-मात्र के प्रेम में एक नकली विरोधाभास की कल्पना की जाती है। उर्दू के कवि 'फ़ैज़' की यह पंक्ति—

“और भी दुख है जमाने में मोहब्बत के सिवा” जैसे इस नकली विरोधाभास को उसके निकट पुष्टि देने वाला मन्त्र बन जाता है। लेखक ने शायद इसी को समस्या का रूप देना चाहा है, पर वास्तव में यह कोई मौलिक समस्या नहीं है।

इसके विपरीत 'सुखदा' में साहित्य की श्रेष्ठतम यथार्थवादी परम्परा का निर्वाह आरम्भ से अन्त तक हुआ है। विचार-वस्तु के मूल में हमारे आधुनिक जीवन की ऐतिहासिक परिस्थितियों से निर्धारित एक मौलिक समस्या है। और इस समस्या के मूर्त कलात्मक उद्घाटन में जैनेन्द्र जी ने ऐसे सजीव पात्रों की सृष्टि की है, जिनके अन्तर-बाह्य जीवन का द्वन्द्व हमारे मन में तीव्र मार्मिक संवेदना जगाता है। उपन्यास की रचना-प्रणाली भी श्रेष्ठ यथार्थवादी कला की द्योतक है। मूल समस्या को चरम रूप में पहले ही पृष्ठ में उपस्थित करके वे अन्त तक उनका मूर्त उद्घाटन करते गये हैं। आदि से अन्त तक कहीं कोई शब्द, कोई घटना-चित्र, कोई पात्र या संकेत फालतू या आरोपित नहीं है। कहानी का वर्णन कहीं औसत दर्जे का यथार्थ और दैनिक जीवन की क्षुद्रताओं की परिधि में बँधा एकांगी नहीं है कि उसमें पात्रों का यथार्थ व्यक्तित्व ही छिप जाय और उनके पारस्परिक सम्बन्धों का सत्य आँख में ओझल हो जाय।

कुछ मित्रों का विचार है कि जैनेन्द्र जी ने कोई नई बात नहीं कही है। वही समस्या उठाई है जो रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने प्रसिद्ध उपन्यास 'घर और बाहर' में उपस्थित की थी और जिसे स्वयं जैनेन्द्रकुमार अपने उपन्यास 'सुनीता' में पहले ही उठा चुके हैं। किसी कलाकृति की महत्ता से आँख मीच लने का यह तर्क बड़ा ही निकम्मा है, क्योंकि कलाकृति विज्ञान की हार्डपॉथसिस (अनुमान) नहीं होती कि यदि एक वैज्ञानिक का अनुमान प्रयोग-सिद्ध हो जाय और उसी विषय पर दूसरे का अनुमान गलत सिद्ध हो तो वह रद्दी की टोकरी में फेंक दिया जाता है। एक ही समस्या या एक ही विचार का एक ही समय में या आगे-पीछे यदि असंख्य कलाकार भी मूर्त अंकन करें तो उन सब की कृतियाँ मौलिक हो सकती हैं, और जीवन की वैविध्यपूर्ण वास्तविकता के विविध पहलुओं का उद्घाटन कर सकती हैं। साहित्य और कला की परम्परा—इस बात की साक्षी है। यो 'घर और बाहर' या 'सुनीता' में उठाई गई समस्या से 'सुखदा' की समस्या बिलकुल ही मिलती हो, सो बात भी नहीं है, किन्तु इस भेद का यहाँ विवेचन करना विषयान्तर होगा।

‘सुखदा’ में अपनी कहानी स्वयं सुखदा ने कही है। विवाह होने के बाद से और अपने पति कान्त को त्यागकर चले आने तक बाह्य जीवन की परिस्थितियों का कुछ ऐसा चक्र चला कि वह और उसके पति अपनी इच्छा के विपरीत एक दूसरे से अलग हटते गये। एक ऐसी गुत्थी पड़ गई जिसका सुलझाना उनके लिए असम्भव हो गया। अपने छोटे-से परिवार की सीमा में बँधे रहने में ‘सुखदा’ को अभाव अखरता रहता था, उसकी पूर्ति के लिए जब उसने समाज के विशाल आँगन में पाँव रखा तो उसे बाहर ख्याति मिली, आदर और विश्वास मिला लेकिन परिवार का केन्द्र पीछे छूटता गया और बाहर की उपलब्धियों ने अन्तर में जैसे रिक्तता भर दी। अन्तर और बाह्य जीवन के इस वैषम्य ने सुखदा के जीवन में जो समस्या उत्पन्न की, सुखदा उसी की कहानी कहती है।

जनेन्द्र ने जो समस्या उठाई है, स्थूल रूप में वह यह है कि इतिहास-चक्र ने भारतीय जीवन में भी वह परिस्थितियाँ उत्पन्न कर दी हैं, जिनके कारण नारी-जाति को अब घर की चहारदीवारी में असूर्यपश्या बनाकर बन्द नहीं रखा जा सकता। नारी परिवार के घरे के बाहर निकल रही है और अभी चाहे विपरीत परिस्थितियों के कारण वह पूरी सामाजिक प्राणी न बन पाई हो, पर सामाजिक जीवन की हलचलो में भाग लेने की उत्कंठा उसमें जग गई है। जिस बन्द परिवार में नारी गुलाम थी, उसमें घुटन और वैषम्य होते हुए भी एक मर्यादा का बन्धन और सामञ्जस्य था। नारी के बाहर आने से परिवार का सन्तुलन टूट रहा है और समाज के जीवन में चूँकि अभी वह पूरी तरह अपना स्थान नहीं बना पाई, इसलिए नवीनता की उत्तेजना तो वहाँ है किन्तु सामञ्जस्य उसे वहाँ भी नहीं मिल पा रहा, जिससे बाह्य जीवन की उत्तेजनार्थों के आवर्त में फँसकर अपने पारिवारिक जीवन के दायित्वों से उसका और भी बिच्छेद होता जाता है। परिवार की इकाई टूटती है तो इस प्रभाव की पूर्ति निश्चय ही बाहर की उपलब्धियों से सम्भव नहीं हो पाती। पारिवारिक और सामाजिक जीवन के बीच आधुनिक नारी किस तरह सामञ्जस्य या सन्तुलन स्थापित करे, सुखदा की यही समस्या है, यही साध है। और चूँकि वह ऐसा करने में असमर्थ रही, अपना सब-कुछ उजाड़ और गँवा बैठी, यही उसकी मार्मिक व्यथा है जो किसी भी पाठक को वेदना-सिवत कर देती है।

सुखदा ने अपनी कहानी में अपने पति कान्त और क्रान्तिकारी नेता हरीश तथा उनके नीचे काम करने वाले मिस्टर लाल से किसी का उल्लेख पूर्व ग्रह और कटुता से नहीं किया है। उसके पति कान्त आत्मभीरु-से लगते हैं, क्योंकि वह उसकी हर इच्छा पूरी करने को तत्पर दिखते हैं, और उसे क्रान्तिकारी हरीश और मिस्टर लाल के सम्पर्क में आने से कभी अपना अधिकार जताकर रोकते नहीं और शायद

इसी उदारता के कारण वह सुखदा को गँवा भी बैठते हैं। पर सुखदा के विवरण में अनकही उनके मन की व्यथा इतनी सघन और मार्मिक है कि पाठक की सहज सहानुभूति कान्त के साथ होती है और उनका व्यक्तित्व अपनी भावनाओं को सुखदा के लिए उत्सर्ग कर देने में उभर आता है। हरीश, जिसके प्रति सुखदा श्रद्धानत होती है और मिस्टर लाल जिसके खुले व्यवहार की ओर वह आकृष्ट होती है और दूसरे क्रान्तिकारी जिनके सम्पर्क में वह आती है, उन सब का व्यक्तित्व भी उभरकर सामने आता है, पर उनकी क्रान्तिकारी सरगमियाँ अपने अन्तर्विरोध के कारण सुखदा के जीवन की गुथी को और उलझा ही देती हैं।

जैनेन्द्र ने जो कहानी कहलाई है उसका स्वर कहीं भी विदग्ध करने वाली मार्मिकता से हटकर औसत और सतही नहीं हुआ है, केवल अन्त में जहाँ हरीश के आदेश पर उसे ही गिरफ्तार कराके कान्त आत्मग्लानि से भरा घर वापस आता है, और सुखदा इस दुष्कृत्य से मर्माहत हो अपने पति को घृणा और फिर कष्ट का पात्र समझती हुई दूसरे दिन न चाहकर भी उसे छोड़कर चल देती है, इसका वर्णन किंचित शिथिल है। दोनों का यही विच्छेद होता है, पर इस घटना में मार्मिकता का वह स्वर नहीं जिससे उपन्यास का आरम्भ हुआ है। किन्तु फिर भी सुखदा आदि से अन्त तक एक सुगठित और अनुपम कलाकृति है।

—जनवरी १९५३

भाँसी की रानी

जब कोई देश संघर्ष और संक्रान्ति के युग से गुजरता होता है और जब पुरानी वेश-भूषा, आचार-व्यवहार, रूचि और फंशन आये दिन बदलते रहते हैं और जो भी पुराना होता है वह समाज और राष्ट्र के जीवन को रूढ़ि और परम्परा की ऐसी बोझिल शृंखला के समान लगता है जो हमें आगे बढ़ने से रोकती है, तो ऐसे समय—और यह बात कहने-सुनने में विलक्षण लगती है—साहित्य और कला के सृष्टा अकसर अपनी प्राचीन संस्कृति और इतिहास की ओर उन्मुख होते हैं। कुछ लेखक अपने समकालीन जीवन की क्लान्तिजनक खींचातानी, संघर्ष और परिवर्तन से आक्रान्त होकर पुरातन की काल्पनिक भव्यता में शरण लेते हैं, राजकुमारों और राजकुमारियों की रोमांचपूर्ण प्रेम-गाथाओं से अपने मन की शान्ति मिटाते हैं। इतिहास की परम्पराओं के प्रति ऐसे पलायनवादियों का विशेष आकर्षण और मोह हमारे लिए साधारणतया अनुमेय है। लेकिन जब सजग और चेतनाप्राप्त कलाकार प्राचीन काल की विशेष घटनाओं और ऐतिहासिक परम्पराओं की ओर प्रेरणा के लिए मुड़ते हैं तो कुछ उतावले लोगो को इससे अचरज होता है। उन्हें लगता है मानो ये लेखक सामयिक जीवन की व्यापक समस्याओं से कतराना चाहते हैं, और समाज के प्रति अपने उत्तर-दायित्व से बचना चाहते हैं। परन्तु यह तो उतावले, संकीर्ण विचार वालो की असमर्थता है कि वे ग़लत और सही प्रवृत्तियों में भी भेद नहीं कर सकते। अन्यथा क्रान्ति और संघर्ष के युगों में कलाकार—और कलाकार ही ब्यो, संघर्षशील उच्चवर्ग और जनसाधारण भी आमतौर पर ऐतिहासिक परम्पराओं और प्राचीन जीवन की महत्त्वपूर्ण घटनाओं की ओर प्रेरणा के लिए मुड़ते आये हैं। सजग लेखक और कलाकार जब यह अनुभव करने लगते हैं कि वर्तमान की अनस्थिरता और उथल-पुथल निरुद्देश्य नहीं है, कि मनुष्य जीवन के मानवीय विकास-पथ को प्रशस्त करने के हित ही यह क्रान्ति-परिवर्तन, वर्ग-संघर्ष, ध्वंस और निर्माण होता रहता है, और मनुष्य की यह चिरकालिक मुक्ति-चेष्टा ही प्राचीन इतिहास से हमारे कार्य के विकास की शृंखला का निर्माण करती है तो उन्हें प्राचीन केवल नष्ट तत्त्वो का विषम-पुत्र ही नहीं नज़र आता; बल्कि उन्हें लगता है कि उसमें अनेक स्वस्थ और प्राणवन्त तत्त्व भी हैं जो हमारी स्मृति में निरन्तर कौंधकर हमें प्रेरणा, स्फूर्ति और बल प्रदान करते हैं। ये लेखक और कलाकार इतिहास के गर्त में से इन्ही तत्त्वो को खोजकर

निकालते हैं और जब संक्रान्ति-युग की अनस्थिरता हमारी दृष्टि-परिधि को सीमित और एकांगी बना देती है, उस समय वह मानव-इतिहास के इन प्राणवन्त, स्थायी तत्त्वों को सामने लाकर हमारे लक्ष्य को अधिक मूर्त्त रूप और हमारे दृष्टिपथ को विस्तार और व्यापकत्व देते हैं। एक प्रकार से यह कार्य इतिहास के पृष्ठ-भाग पर खड़े होकर वर्तमान की प्रगति को जाँचने, समझने और स्फूर्ति देने का प्रथम प्रयास है।

हिन्दी में पिछले पन्द्रह-बीस वर्षों में अनेक ऐतिहासिक उपन्यास लिखे गये हैं, जो दोनों कोटियों में आते हैं। कुछ में इतिहास लेखक की पलायनवृत्ति का आश्रय बना है, कुछ में संघर्ष-भावना का प्रेरक। वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यासों के अतिरिक्त यशपाल की 'दिव्या' और राहुल सांकृत्यायन के दो उपन्यास 'जय यौधेय' और 'सिंह सेनापति' काफी ख्याति पा चुके हैं। इन उपन्यासों में इतिहास के उस अतीत काल को मूर्त्तिमान करने की चेष्टा की गई है जब देश में जनतन्त्र और राजतन्त्र की व्यवस्थाएँ एक-दूसरे पर विजयी होने के लिए संघर्ष में लगी हुई थी। यह समस्या हमारे लिए आज विशेष रूप से सामयिक महत्त्व की है। हमारी स्वतन्त्रता का क्या स्वरूप होगा, उसमें जनवाद की रूप-रेखा किन मानव-मूल्यों की पीठिका पर खींची जायगी, व्यक्ति और समाज के जीवन में परस्पर सामञ्जस्य और सन्तुलन स्थापित करने की जनवादी कार्य-पद्धति क्या होगी, अधिकार और कर्त्तव्यों का लेखा-जोखा शोषक वर्ग के प्रति पक्षपात और शोषित मानवता के प्रति तिरस्कार का चार्टर तो नहीं बनेगा—ये सारे प्रश्न हैं जो व्यापक और स्थायी महत्त्व के हैं। राहुल और यशपाल के उपन्यास अपनी अनेक कमजोरियों के बावजूद इन मूल प्रश्नों को कलात्मक ढंग से उठाते हैं, जिससे उनका महत्त्व भी ज्यादा है।

वृन्दावनलाल वर्मा हिन्दी के पुराने और मँजे ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं। उनके पिछले उपन्यासों में 'गढ़कुंडार' और 'विराटा की पत्नी' विशेषकर प्रसिद्ध हैं।

अपने नये उपन्यास 'भाँसी की रानी' में उन्होंने एक विशिष्ट सत्य की स्थापना करने की कोशिश की है। वह सत्य यह है कि भाँसी की रानी लक्ष्मीबाई ने स्वराज्य के लिए लड़ाई लड़ी, अपने प्रभुत्व के लिए नहीं। इस तथ्य पर परदा डालने के लिए अग्रज इतिहासकारों ने चाहे जो दलीलें दी हों, लेकिन भारतीय जनता को तो इसकी सत्यता में कभी सन्देह नहीं रहा। फ्रांस की 'जोन ऑफ आर्क' की तरह भाँसी की रानी ने आजादी की देवी के रूप में ही हमारे मानस में प्रतिष्ठा पाई है। असत्य कथाओं और गीतों में रानी लक्ष्मीबाई का गौरव-गान किया गया है। इसलिए वर्मा जी के ५११ पृष्ठों के बृहद् उपन्यास को पढ़कर एक विवेकशील पाठक के मन में यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि विदेशी इतिहासकारों के कुतर्कों का खडन करने के लिए उन्होंने उपन्यास न रचकर इतिहास की पुस्तक क्यों नहीं लिखी? क्योंकि में

यह तो नहीं समझता कि 'भाँसी की रानी' उपन्यास एकदम असफल कृति है, परन्तु इसमें भी सन्देह नहीं कि ऐतिहासिक घटनाओं के इतिवृत्त को राजनीति, युद्ध-वर्णन और व्यक्त-अव्यक्त प्रेमाभिनय के प्रसंगों से सरस और मांसल बनाने का प्रयत्न अत्यन्त कुघड़ और अपरिपक्व हुआ है।

भाँसी की रानी की वीरता, देश-प्रेम, अंग्रेजी सत्ता के विरुद्ध उनका विद्रोह करना और अन्त में चारों ओर से घिरकर वीर-गति को प्राप्त हो जाना—यह अपने आप में ही एक महान् तेजोमय बलिदान की अपूर्व कहानी है। उसे इतिहास के शुष्क पृष्ठों में भी पढ़कर रोमांच हो आता है, और श्रद्धा और क्रोध, करुणा और घृणा से रोम-रोम सिहर उठता है। इसलिए जैसा मैथिलीशरण गुप्त ने 'साकेत' की भूमिका में कहा है—

राम तुम्हारा चरित स्वयं ही काव्य है ।

कोई कवि बन जाय सहज सभाव्य है ॥

उसी प्रकार रानी लक्ष्मीबाई का चरित्र भी स्वयं ही काव्य है। उनका नाम सुनते ही प्रत्येक देशप्रेमी भारतीय का हृदय गर्व से फूल जाता है और मनुष्य की उदात्त भावनाएँ और मानवीय वृत्तियाँ जाग्रत हो जाती हैं, जिससे सहजानुभूति के मार्ग में कोई अवरोध नहीं रहता। इस कारण शैली और गठन की अपरिपक्वता और ढीलेपन के बावजूद पाठकों को यह उपन्यास सफल भी लगेगा, क्योंकि उपन्यास में ऐसे अनेक स्थल हैं। विशेषकर अन्तिम भाग में सुन्दर, मुन्दर, काशीबाई, जूही, जवाहरसिंह, गुलाम गोस खाँ, खुदाबख्श, सागरसिंह आदि अनेक वीरों के पराक्रम, देश-प्रेम और युद्ध में वीर-गति पाने के दृश्य जहाँ हृदय को झकझोर देते हैं और समवेदना से पाठक की आँखें सजल हो जाती हैं, वहाँ अंग्रेजों की कूटनीति, विश्वासघात और बर्बरता के प्रति दुर्दमनीय घृणा से हृदय को क्षत-विक्षत भी कर देते हैं। परन्तु यह सन सत्तावन से लेकर अब तक के आज़ादी के संघर्ष के कटु और तोखे अनुभवों द्वारा बने संस्कारों के रूढ़ हो जाने के कारण है। अन्यथा उपन्यास में छोटे-छोटे सहृदयहीन प्रसंगों को इतना तूल दिया गया है कि लगता है कि उपन्यास-वस्तु पर लेखक का अधिकार नहीं है या फिर उसने पुस्तक का कलेवर बढ़ाने के लिए ही ऐसा किया है।

इसके साथ ही एक बात और है जो आवश्यकता से अधिक खटकती है। यद्यपि वर्मा जी ने रानी लक्ष्मीबाई को वीरता, आत्म-त्याग, दया और सहानुभूति की प्रतिमूर्ति के रूप में चित्रित किया है, लेकिन फिर भी पाठकों को इस कमी का अनुभव होता है कि लेखक रानी के उज्ज्वल चरित्र में राजनीतिक दूरदर्शिता और बुद्धिमानी का संयोग नहीं करा पाया। भाँसी का शासन-सूत्र हाथ में लेने के पश्चात् तालियाँ टोपे और नाना धोषपन्त से सहोनी तक—जब तक कि जनरल रोज ने आकर भाँसी के

किले का घेरा नहीं डाल दिया—कोई सम्पर्क न स्थापित करना, अपने दत्तक पुत्र दामोदर राव के उपनयन-संस्कार के बहाने सारे उत्तर भारत से बुलाये गये अंग्रेज-विरोधी सरबारो, सामन्तो और नेताओं से मंत्रणा करके विद्रोह की तिथि आदि तय कर लेने के पश्चात् भी इस विद्रोह के उद्देश्य, और विजय के बाद किसी भी प्रकार के सामाजिक निर्माण का कार्यक्रम न बना पाना, अर्थात् अपने समय की चेतना के अनुसार भी स्वराज्य की कोई रूपरेखा न गढ़ पाना, मोतीबाई के कहने से अंग्रेजों के जासूस पीर अली पर विश्वास कर लेना और बुरहानुद्दीन के सुझाने पर भी पीर अली की गतिविधि का निरीक्षण न करना और अन्त में राव साहब द्वारा ग्वालियर में अपने को पेशवा घोषित करते समय भी 'स्वराज्य' के नाम पर कोई प्रतिवाद न करना आदि बातें यह बताने के लिए काफी हैं कि बर्मा जी ने रानी को भावना के बल पर ही अंग्रेजों का विरोधी चित्रित किया है। यह भावना कितनी भी महती, उदात्त और स्पृहणीय क्यों न हो जनता के असन्तोष को सचेतन नहीं बना पायी। 'स्वराज्य' शब्द की अभिधा उसके मानस में कोई स्पष्ट और ठोस हकीकत नहीं बन पायी। इसके विपरीत रानी द्वारा राव साहब की पेशवाई को निर्विरोध स्वीकार कर लेने से तो यही सिद्ध होता है कि उनके निकट भी 'स्वराज्य' का अर्थ पेशवा का राज्य ही था, जनतान्त्रिक राज्य नहीं। बर्मा जी ने रानी के मन की प्रतिक्रियाओं को जानने का अवसर पाठको को नहीं दिया है, इससे ऐसा निष्कर्ष निकालने को बाध्य होना पड़ता है, और लेखक के दावे में और रानी के व्यवहार में आद्यन्त एक वैषम्य मिलता है। दैसे यह वैषम्य स्वाभाविक है, क्योंकि लेखक का दावा ऐतिहासिक परिस्थिति पर ऊपर से लादा गया है। इसमें सन्देह नहीं कि सन् सत्तावन के विद्रोह का नेतृत्व भारत के सामंत वर्ग के उन देशभक्त सुरमाओं के हाथ में था जो अंग्रेजों के साथ मिलने को तैयार न थे। उनके निकट 'स्वराज्य' का अर्थ जनतन्त्र नहीं, पेशवा-राज्य ही था। इस बात को स्वीकार करने से सन् सत्तावन के विद्रोह का साम्राज्यवाद-विरोधी रूप मलिन नहीं हो जाता, क्योंकि उस समय जनता की चेतना भी इससे अधिक न थी, और यह विद्रोह मूलतः साम्राज्यवाद-विरोधी और जन-हित में था। इस कारण उस पर 'जनवाद' की विचारधारा का आरोपण ऊपर से ही किया जा सकता है अन्यथा अपने सीमित दायरे के अन्दर भी वह सदा अभिनवनीय बना रहेगा, क्योंकि वह विद्रोह हमारे राष्ट्रीय स्वाधीनता संग्राम का प्रथम रूप था।

'झाँसी की रानी' को पढ़कर खेद इस बात पर भी होता है कि लेखक ने रानी को जितने विचारों की पूँजी का धनी बनाया है, वह अत्यन्त स्वल्प और साधारण है। स्त्री-पुरुषों को सदा कुशती लड़ने, मलखम्भ करने, तीर चलाने, घोड़े की सवारी करने और तैरना सीखने के लिए आदेश देते रहने के अतिरिक्त बात-बात में शिवाजी,

छत्रसाल, भीम, अर्जुन आदि की दुहाई देने तक ही लेखक ने रानी लक्ष्मीबाई की बौद्धिक चेतना को सीमित कर दिया है। अपने पति गंगाधर राव के ललित-कला, नाट्य-नृत्य और संगीत-प्रेम की रानी के मुख से भत्सना कराके लेखक ने रानी के चरित्र का 'आदर्शिकरण' किया है, और उसे उदात्त मानवी न बनाकर एकांगी बना दिया है। इसके विपरीत रानी को मानवीय गुणों से विभूषित करने के लिए वसन्तोत्सव के अवसर पर हल्दी-कुंकुम की रस्म अदा करते समय अन्य स्त्रियों से बार-बार सस्ता परिहास कराके लेखक ने पाठक के मन में रानी की संस्कृति, सुश्रुति और विनोदशीलता के प्रति भी शंका पैदा कर दी है। और यह सब वर्मा जी ने इस भ्रम में पड़कर किया है कि रानी के मन में दिन-रात अंग्रेजों का विरोध करने की भावना ही बलवती रहती थी, अतः रानी का चरित्र-चित्रण करते समय जीवन के अन्य प्रासंगिक कार्य-व्यापारों को कोई महत्त्व नहीं देना चाहिए। परन्तु रानी को गौरवान्वित करने के इस एकांगी प्रयत्न द्वारा वर्मा जी ने उनके चरित्र को अन्य बुनियादी और व्यापक मानव-सहानुभूतियों और सांस्कृतिक जीवन की विभूतियों से निर्ममतापूर्वक वंचित कर दिया है। इससे रानी का चरित्र एकांगी ही बन पाया है, उसमें सम्पूर्णता का नितान्त अभाव है। ऐसा ही अन्य पात्रों के बारे में भी हुआ है। ऐतिहासिक उपन्यासकार की तरह वर्मा जी वस्तुदर्शी नहीं हो पाये और रानी के समय के भारत के जीवन का, उसके समस्त अंगों का सामंजस्यपूर्ण चित्रण नहीं कर पाये।

ये त्रुटियाँ इसलिए और भी बड़ी लगती हैं कि वर्मा जी की शैली वही सतही ढंग की है, जिसमें पात्रों का केवल बाहरी, सार्वजनिक जीवन ही अंकित होता है, आन्तरिक, व्यक्तिगत और मनोवैज्ञानिक नहीं। इसी कारण लेखक अपने पात्रों के बाह्य कार्यों को मानवीय राग-द्वेष की पृष्ठभूमि प्रदान करने वाले, उन्हें बल, स्फूर्ति, प्रेरणा और लक्ष्य देने वाले चेतन और अवचेतन भाव-विचारों के मनोवैज्ञानिक मूल स्रोतों तक नहीं पहुँच पाया।

इन सब त्रुटियों के बावजूद इस उपन्यास का सामयिक महत्त्व है, और प्रत्येक हिन्दी-पाठक को उसे पढ़ना चाहिए। रानी लक्ष्मीबाई, ताँतिया टोपे और अनेक पात्र-पात्रियों के बारे में औपन्यासिक ढंग से इतनी ज्ञातव्य सामग्री संकलित करके वर्मा जी ने वास्तव में उपयोगी कार्य किया है और आज जब देश में साम्प्रदायिक द्वेष का इतना बोलबाला है, हमारे लिए यह जानना शिक्षा-प्रद होगा कि हमारी आज़ादी के प्रथम युद्ध में रानी लक्ष्मीबाई के साथ दो-सौ पठानों ने अंग्रेजों से लड़ते-लड़ते प्राण दिये थे, और पठानों के नेता गुल मुहम्मद ने रानी की चिता ठंडी हो जाने के बाद जबूतरा बनाया था।

साम्राज्यवाद के विरुद्ध देश की आज़ादी के लिए हिन्दू-मुसलमानों का एक

साथ मिलकर रक्त बहाने का यह अन्तिम उदाहरण न था और न रानी लक्ष्मीबाई के जीवन-चरित्र को लेकर लिखे जाने वाले उपन्यासों में वृन्दावनलाल वर्मा का उपन्यास ही अन्तिम उपन्यास होगा ।

—जून १९४७

पथ की खोज

डा० देवराज के उपन्यास 'पथ की खोज' के दो खंड मेरे सामने हैं। इस बृहद् उपन्यास का तीसरा खंड अभी प्रकाशित होने को है। वैसे तो पूरा उपन्यास सामने होने पर ही समग्र रूप से उसका समुचित और सन्तुलित मूल्यांकन सम्भव हो सकेगा, लेकिन चूँकि उसका प्रत्येक खंड अपने आप में भी पूर्ण कहा जा सकता है, इसलिए एक सीमा तक इन दो खंडों के अलग से मूल्यांकन का भी औचित्य है।

डा० देवराज ने उपन्यास के आरम्भ में 'प्रस्तावना के सूत्र' दिये हैं, जो मुझे अनावश्यक ही लगे। क्योंकि किसी भी कलाकृति में स्वयं इतनी मूर्त्तता और प्रेषणीयता होनी चाहिए कि वह उसमें प्रतिबिम्बित जीवन की अनुभूति ही नहीं, बल्कि लेखक के मन्तव्य और गूढ़ आशय से भी पाठक को सहज अवगत करा सके। और फिर इस उपन्यास में तो प्रस्तावना के सूत्रों की इसलिए भी आवश्यकता न थी कि उसके पात्र आद्यन्त इन्हीं विचारों की बाल की खाल उधेड़ते रहे हैं। वस्तुतः प्रस्तावना में लेखक के शब्दों के अन्दर एक प्रच्छन्न आग्रह है कि पाठक उपन्यास को उस दृष्टि और भावना से ही पढ़ें जिस दृष्टि और भावना से लेखक ने उसे लिखा है और इस प्रकार उपन्यास का उतना ही मूल्य आँकें जितना मूल्य लेखक के निकट उसका है। इस आग्रह का सम्मान करते हुए भी मैं जीवन और कला-सम्बन्धी अपने अनुभव, विचारकोण और मूल्यों को भुला नहीं सका हूँ। इस कारण पूरी हार्दिक सहानुभूति से 'पथ की खोज' को पढ़कर मैंने जो पाया है, उसके आधार पर ही उसका मूल्य आँकने के लिए विवश हूँ। दूसरे खण्ड (स्वप्न और जागरण) में उपन्यास का प्रधान पात्र चन्द्रनाथ अपनी नवविवाहिता पत्नी आशा को एक पत्र में लिखता है, '...तुम अपने बारे में सब-कुछ स्वयं ही जानने का दावा क्यों रखो? हम में कुछ चीजे होती हैं जिन्हें दूसरे ही देख सकते हैं—।' प्रस्तावना के सूत्रों के बावजूद इस उपन्यास पर भी यह नियम लागू करना उचित होगा, मेरा केवल इतना ही आग्रह है।

उपन्यास की कहानी दुहराने से पहले दो-तीन साधारण बातों की ओर संकेत करना जरूरी है। प्रेमचन्द के बाद से हिन्दी कथा-साहित्य के सामने एक गम्भीर (यदि उसे संकट न कहे तो) समस्या उपस्थित रही है, जिसका अभी तक समाधान नहीं हुआ है। 'प्रेमाश्रम', 'रंगभूमि' और 'गोदान' में प्रेमचन्द यथार्थवाद के निकट

पहुँचे थे—उनके जीवन-चित्रण में अन्तर्जगत और बहिर्जगत की वह मूर्त कलात्मक समन्विति थी जो पात्रों और घटनाओं में निहित सामान्य और विशिष्ट तत्त्वों को आगिक रूप से एक-दूसरे से सम्बद्ध करती है, जिससे उनके अनेक पात्र, टाइप—भारतीय जन-जीवन के विभिन्न वर्गों के सजीव प्रतिनिधि चरित्र—बन सके और इस प्रकार अपनी जीवन-क्रिया के माध्यम से हमारे सामाजिक और व्यक्तिगत जीवन की मूलभूत समस्याओं, उनके अन्तर्विरोधों का उद्घाटन करके उनके कलात्मक समाधान की अनुभूति करा सके।

उनके पात्र भी पथ की खोज करते हैं (और यही बात शरत्चन्द्र और रवीन्द्रनाथ के पात्रों के बारे में भी कही जा सकती है), लेकिन वह कालरात्रि के अन्वकार में मनमाने पथों पर निरुद्देश्य नहीं भटकते फिरते, बल्कि चेतन अथवा अवचेतन रूप से उन्हीं प्रश्नों से आजीवन उलझते रहते हैं, जो अपने समय के सबसे महत्त्वपूर्ण और केन्द्रीय प्रश्न हैं। और वास्तविकता के मर्म को पकड़ने के इस अविराम प्रयत्न और संघर्ष में चाहे अलादीन का चिराग़ उनके हाथ न लग पाता हो, लेकिन उनकी असफलता के गर्भ में भी समाधान के इशारे छिपे रहते हैं। उदाहरण के लिए, गोदान का होरी अपना पथ नहीं खोज पाता, लेकिन उसकी मृत्यु भारतीय जनता के एकमात्र प्रगति-पथ को आलोकित कर देती है।

प्रेमचन्द के बाद 'गिरती दिवारे' में उपेन्द्रनाथ 'अशक' और 'मनुष्य के रूप' में यशपाल भी यथार्थवाद की सीमा तक पहुँचते हैं और चेतन और अचेतन, सोमा आदि के रूप में सजीव पात्रों की सृष्टि करने में सफल होते हैं (खेद है कि रांगेय राघव के उपन्यासों के अध्ययन का अभी तक मैं अवकाश नहीं निकाल पाया हूँ), लेकिन प्रेमचन्द की परम्परा के इन दोनों कलाकारों की कृतियों में अक्सर यथार्थवाद और प्रकृतवाद का सम्मिश्रण रहता है, जिससे उनमें मूल कथा के केन्द्रीय प्रवाह से हट कर असंगत घटनाओं और परिस्थितियों को अनावश्यक तूल देकर चित्रित करने का आग्रह प्रबल हो जाता है, या कहीं-कहीं घटनाओं का चित्रण इतना यथातथ्य और प्रकृत रूप धारण कर लेता है कि उसमें वास्तविकता एकांगी और सतही बन जाती है और अपनी सम्पूर्णता, मार्मिकता, सार्थकता और मूर्तता खो देती है, अर्थात् यथार्थ नहीं रहती। हमारे देश की सामाजिक परिस्थितियों में पिछले पन्द्रह वर्षों में कुछ ऐसा परिवर्तन आया है कि जन-जीवन से सम्पर्कित ये यथार्थवादी कलाकार भी अपनी रचनाओं में पूरी तरह यथार्थवाद का निर्वाह नहीं कर पाए हैं और जहाँ-तहाँ प्रकृतवाद-के मरुस्थल में भटक जाते हैं।

किन्तु अन्य उपन्यासकार—'अज्ञेय', इलाचन्द्र जोशी और भगवतीचरण वर्मा—तो रवीन्द्र, शरत् और प्रेमचन्द के यथार्थवाद से बिच्छेद करके प्रकृतवाद और

प्रतीकवाद के बीहड़ जंगल में दिशाज्ञान खोकर पथ-भ्रष्ट हो गये हैं कि वह पथ की जितनी ही खोज करते हैं, वास्तविकता से वह उतने ही दूर भटकते जाते हैं और उनके उपन्यासों में कथा-शिल्प, उक्ति-चमत्कार और कृत्रिम मनोवैज्ञानिकता या कृत्रिम यथा तथ्यता द्वारा जीवन-वास्तव का रिक्त स्थान भरने की असाध्य चेष्टा रहती है। लेखक अपनी ओर से अपने प्रिय पात्रों को असाधारण प्रतिभा से मडित करके, उन्हें व्यक्तिवादी और विशिष्ट बनाकर, समाज के व्यापक जीवन से इन असम्पर्कित, व्यक्तिवहीन और अपने व्यक्तिगत जीवन की क्षुद्रताओं से कभी ऊपर न उठ पाने वाले स्वार्थपरक और अमामाजिक पात्रों में एक कृत्रिम व्यक्तित्व, उदात्तता और सजीवता भरने की चेष्टा करते हैं, और सामाजिक वास्तव के अन्तर्विरोधों से अनुस्यूत व्यापक प्रश्नों के स्थान पर अपने मन से गढ़े गये, व्यापक जीवन से सगति न रखने वाले अथवा मात्र आनुषंगिक प्रश्नों को उठाकर उनकी ऊहापोह में एक कृत्रिम बौद्धिकता या मनोवैज्ञानिकता का उपक्रम और एक कृत्रिम संघर्ष का रूपक रचते हैं। यही कारण है कि साधारण पाठक इन पात्रों के सुख-दुःख के सहभागी नहीं बन पाते और उनकी सफलता-विफलता के प्रति उदासीन बने रहते हैं। और यही कारण है जिससे हमारा कथा-साहित्य अपनी प्रान्तीयता की सीमाओं से बाहर नहीं निकल पा रहा। उसमें जीवन-वास्तव का प्रतिबिम्ब अक्सर इतना विकृत, एकांगी और औसत दर्जे का होता है कि विश्वजनीन नहीं हो पाता। यह एक गम्भीर स्थिति है, लेकिन हमारे आलोचक इस परिस्थिति के मूल कारणों का उद्घाटन न करके केवल कथा-साहित्य की परिमाण-वृद्धि से, या किसी उपन्यास में यत्र-तत्र आ गये सजीव, यथार्थ चित्रों से ही सन्तोष कर लेने हैं।

इन बातों का यहाँ उल्लेख करने का औचित्य इसलिए है कि डा० देवराज का उपन्यास 'पथ की खोज' यथार्थवादी परम्परा का उपन्यास नहीं है, बल्कि वह प्रकृतवादी उपन्यासों की कोटि में ही रखा जा सकेगा।

यह निम्न मध्यवर्ग के एक ऐसे विचारवान्, पढ़े-लिखे लेकिन संस्कारों से अत्यन्त पिछड़े नवयुवक की कहानी है, जिसका विचार और कर्म के परस्पर-विरोधी क्षेत्रों में बँटा हुआ द्वैतपूर्ण जीवन आधुनिक वास्तविकता की एक सामाजिक-सांस्कृतिक दुरभिसन्धि का परिणाम है, जो व्यक्ति को अपने सांस्कृतिक पिछड़ेपन के प्रति अचेतन, अपने किताबी ज्ञान के प्रति अहंकारी और जीवन-संघर्ष में आत्मभीरु, व्यवहारतः आत्मनिष्ठ और स्वार्थपरक बना देती है।

यह कोई नयी समस्या नहीं है, और न साहित्य में पहली बार ही प्रतिबिम्बित हुई है। हमारे मध्यवर्ग का अधिकांश भाग इस वैषम्य का शिकार रहा है और आज भी है। हमारे अधिकतर नवयुवक और नवयुवतियों के पढ़-लिखकर पाये आधुनिक

विचारों और अपने पारिवारिक जीवन से पाये पुराने सामन्ती संस्कारों में कोई सामंजस्य नहीं होता। इससे उनके व्यक्तित्व में एक ऐसा द्वैत पैदा हो जाता है कि वह सोचते कुछ हैं और उनकी भाव-प्रतिक्रिया और आचरण कुछ दूसरा ही होता है। इनमें से अधिक साधन-सम्पन्न ऊपरी टीमटाम बनाकर अपने आचरण में अग्रेजों का नकल करते रहे हैं और अपनी पिछड़ी भाव-प्रतिक्रियाओं पर आचरण डालने के लिए भारतीयता की गन्ध आने वाली हर चीज़ की ओर नाक चढ़ाकर देखने में ही आधुनिकता की मर्यादा समझते आये हैं। जिनके पास इस वर्णसंकर सस्कृति को अपनाने के साधन नहीं जुट पाये, वे मनुष्य को आत्मभीरु बना देने वाली एक ऐसी कुण्ठा से ग्रस्त रहे हैं, जो उन्हें विश्वास में तो बड़ा क्रान्तिकारी लेकिन आचरण में अपने तत्काल स्वार्थों की रक्षा की भावना से सब ऊँच-नीच सोच-साच कर चलने पर बाधित करती रही है। इन तात्कालिक स्वार्थों को आदर्श-संयत सिद्ध करके एक मिथ्या औचित्य-भावना को पुष्ट करने में उनका किताबी ज्ञान-विज्ञान, दर्शन और साहित्य अवसर के अनुसार मनोकूल तर्कावलि प्रदान करते रहने में सहायक होता रहा है। लेकिन इन नौजवानों के दो टुकड़ों में बँटे व्यक्तित्व सामाजिक जीवन में अनेक समस्याएँ पैदा करते हैं। किताबी ज्ञान से वंचित उनका पत्नियाँ उन्हें तुच्छ और अयोग्य और एक प्रकार से अपनी सामाजिक प्रगति के मार्ग में बाधा बनकर खड़ी दिखाई देती हैं, माता-पिता गँवार और अदूरदर्शी दिखायी देते हैं, और इस प्रकार एक ऐसे पारिवारिक संघर्ष का सूत्रपात होता है जिसकी जड़ें हमारे ऐतिहासिक विकास की भूमि में गड़ी हुई हैं। यथार्थवादी लेखकों ने जब कभी इस समस्या को अपनी रचनाओं में उठाया है, उनका प्रहार इस वर्ण-संकर सस्कृति की असामाजिकता, स्वार्थपरता और अमानवीयता पर ही हुआ है, यद्यपि त्यागो हुई पत्नी, अपमानित माता-पिता के प्रति सहानुभूति दिखाकर वह हमारे फिलिस्तीन वर्ग के कोपभाजन बनते रहे; क्योंकि ऊपर से देखने पर तो यही लगता था कि ये लेखक आधुनिक ज्ञान-विज्ञान की खिल्ली उड़ा रहे थे और पिछड़ेपन और पुराने संस्कारों की प्रशस्तियाँ गा रहे थे। वास्तव में वह आधुनिकता के वेश में छिपे अमानवीय सम्बन्धों का विरोध और फटे-पुराने चिथड़ों में लिपटे मानवीय सम्बन्धों—अर्थात् मानवीय जीवन-मूल्यों और नैतिकता का समर्थन कर रहे थे। इन रचनाओं में जिस संघर्ष का चित्रण होता था वह वास्तविक था, कल्पना-जन्य नहीं। लेकिन डा० देवराज का उपन्यास इस परम्परा का अनुगमन नहीं करता, यद्यपि उसकी कहानी एक साधन-विहीन परिवार में से पढ़ लिखकर निकले एक नौजवान की कहानी है। बातचीत और बहस में कभी-कभी मतभेद दिखाकर उसमें संघर्ष का आभास पैदा किया गया है, और वह भी अक्सर स्वाभाविक नहीं है; बल्कि कल्पित और यत्न-साध्य है,

अथवा उसमें कहीं भी किसी वास्तविक संघर्ष का चित्रण नहीं है।

अब उपन्यास की कहानी को लें।

बदार्थ के एक निम्न मध्यम वर्ग का विद्यार्थी चन्द्रनाथ एम. ए. में फर्स्ट डिब्बिज़न से पास होता है। वह कुशाग्र बुद्धि है, स्वभाव से ही भाव-प्रवण है; कवि और लेखक भी है। माता-पिता के अभाव में उसके बड़े भाई ही उसका खर्च उठाते रहे हैं, जो स्वयं एक छोटी-सी कपड़े की दुकान करते हैं। चन्द्रनाथ की पत्नी सुन्दर और आकर्षक है लेकिन पढ़ने-लिखने की ओर उसकी रुचि नहीं है। सुशीला 'सद्भावनाओं और सहज द्रवित स्नेह की पिठारी है', लेकिन अपनी असाधारण काव्य-प्रतिभा के प्रति सजग हो जाने के कारण चन्द्रनाथ को सुशीला के इन गुणों में पर्याप्त जीवन-मूल्य नहीं दिखाई देते और उसे लगता है कि मानो उसमें कोई व्यक्तित्व ही नहीं है और न उसके कार्य के प्रति सहानुभूति ही है। वह उसे अपनी उपयुक्त जीवन-संगिनी नहीं लगती, यद्यपि बौद्धिक रूप से विरक्त होकर भी वह उससे शरीर-सम्बन्ध कायम रखता है, और इसमें असीम परितृप्ति पाता है। इन्हीं बिन्दुओं वह सुशीला की सखी साधना के प्रति आकृष्ट होता है। साधना सुशीला के गाँव की है, बी. ए. तक पढ़ी है और उसमें भी चन्द्रनाथ जैसी ही प्रतिभा है, यद्यपि वह कवि नहीं है। साधना भी चन्द्रनाथ के प्रति आकृष्ट होती है। अपनी सामाजिक परिस्थितियों के कारण कोई साहसी कदम उठाने में असमर्थ आत्मभीरु चन्द्रनाथ तार्किक भावुकता के आवरण में लपेटकर साधना के साथ भाई-बहन का रिश्ता कायम करता है। यहाँ भा. कोई वास्तविक संघर्ष नहीं पैदा होता, और किसी भी पात्र की जीवन-धारा में कोई परिवर्तन नहीं आता। चन्द्रनाथ रिसर्च के लिए इलाहाबाद जाता है, और वहाँ ट्यूशन करके जीविका उपार्जन करता है। यहाँ उसका उपजीवी जीवन समाप्त होता है, लेकिन अपने पाँव पर खड़े होने के लिए उसे विशेष संघर्ष नहीं करना पड़ता, अवसर के अनुसार उसे ट्यूशन मिलती जाती है। इलाहाबाद में चन्द्रनाथ 'प्रोग्रेसिव क्लब' की बैठकों में शामिल होता है और पहली बार अपने व्यक्तिगत दायरे से निकलकर बाहर के लोगों के सम्पर्क में आता है। यही आशा और अनेक दूसरे विद्यार्थियों से उसकी भेंट होती है। वह अच्छा वक्ता है, लोग उससे प्रभावित होते हैं। दिवाली की छुट्टियों में जब वह घर जाता है तो वहाँ उसकी साधना से पुनः भेंट होती है। चन्द्रनाथ अपने उच्च आदर्शों के बावजूद हृदय का छोटा और कुढ़ने-कोसने वाला आदमी है, जिससे अगर कोई उसकी कविता को या उसके भाषण को पसन्द न करे या उसकी प्रशंसा न करे तो वह उस व्यक्ति को ही नहीं, बल्कि सारी मानव-जाति को कोसने के लिए बैठ जाता है, और तनिक-सी उपेक्षा को भी क्षमा नहीं कर सकता। इसी प्रकार प्रशंसा मिलने पर या किसी के

व्यवहार में अपने व्यक्तित्व के प्रति सम्मान का भाव पाकर उसके हृदय की उच्च-शयता में ही नहीं, बल्कि मानव-जाति में उसका विश्वास पुनः जग जाता है। इसलिए किसा कारण से और दिवाली के रोज साधना ने उसे अपने घर नहीं बुलाया तो वह इतना निराश और कुण्ठित हुआ कि उसे बुखार आ गया, लेकिन दूसरे ही दिन जब साधना आकर उससे मिली तो कुछ देर में उसका कुण्ठ-भाव दूढ़ गया, और उसने साधना का मुख अपनी ओर खींचकर चूम लिया—फिर भी वह इतना आत्मभीहूँ है कि वह अपने प्रेम का निवेदन न करके कहता है—“आज हमारी पहली भैया-दूज हुई।” पथ की खोज के लिए किसा नये सघर्ष की संभावनाओं का द्वार यहाँ भी नहीं खुलता, क्योंकि चन्द्रनाथ पहले ही डिण्टी कलक्टर अरुणकुमार से साधना की शादी पक्का करवाने में योग दे चुका है। पहले खंड का पूर्वार्ध (‘विश्वास’ भाग) यहीं समाप्त होता है।

सर्वार्थ में उसकी गैर मौजूदगी में साधना की शादी हो जाती है, और फिर गर्भवती सुशीला इलाहाबाद उसके पास आकर रहने लगती है। बदायूँ से सुशीला के चले आते ही चन्द्रनाथ का अपने परिवार से रहा-सहा सम्बन्ध भी सदा के लिए टूट जाता है और वह अपने भाई-भावज और उनके बच्चों के बारे में कभी एक क्षण के लिए भी नहीं सोचता। सुशीला को लेकर उसे एक छोटी-सी गृहस्थी रचने का भार उठाना पड़ता है, और चूँकि कवि होने के कारण वह अपने को सामाजिक दायित्वों से ऊपर उठा हुआ महसूस करना चाहता है, इसलिए सुशीला के साथ छोटी-छोटी बातों पर मनमुटाव होता चलता है। और चूँकि उसकी भाव-प्रवणता आत्म-सापेक्ष है, इसलिए सुशीला की गर्भावस्था की कठिनाइयों के प्रति वह संवेदनशील नहीं है। उसे रह-रह कर सुशीला पर क्रोध आता है कि वह उसकी साहित्य-साधना को पूरा महत्त्व क्यों नहीं देती, और उसकी बी हुई पुस्तकों को पढ़कर अमूर्त विचारों की आलोचना-प्रत्यालोचना करने के उसके आत्म-विलास में सहयोग देने योग्य क्यों नहीं बनती? इस प्रकार कुढ़ते-कुढ़ाते, दूयशनों के सहारे विपन्न गृहस्थी की गाड़ी को खींचते-खाँचते वह दिन आता है जब सुशीला अस्पताल में एक शिशु को जन्म देकर स्वयं प्रसव-पीड़ा से मर जाती है। इस मृत्यु से चन्द्रनाथ को कोई दुःख या परिताप हुआ हो, ऐसी बात भी नहीं है, क्योंकि दूसरे दिन त्रिवेणी से दाह-संस्कार के बाद लौटकर वह शाम को जब अपने आप से एक निस्संग दार्शनिक की भाँति तर्क-वितर्क करता हुआ निरुद्देश्य घूम रहा था, उस समय सुशीला की इस असमय मृत्यु पर उसके मन में एक खीझ-भरा विचार उठा—“क्यों सुशीला अब मरी, क्यों वह एक वर्ष पहले ही नहीं मर गयी? तब तब शायद वह साधना को पा सकता...” लेकिन साधना विवाह के बाद पत्र-व्यवहार बन्द कर रखा था और उसके मन का

सारा आक्रोश उसके बँगले को 'भूमिसात' करने की कामना बनकर वह निकला। दूसरे दिन अचानक उसके यहाँ अपनी बहन प्रेमलता के विवाह का निमन्त्रण लेकर आशा आयी। सुशीला की मृत्यु का समाचार सुनकर शिष्टाचारी ढंग से दुःख प्रकट करके वह चन्द्रनाथ को लेकर बच्चे को देखने के लिए अस्पताल गयी। चन्द्रनाथ ने पहली बार अपने शिशु को देखा (और सम्भवतः अन्तिम बार भी, क्योंकि दूसरे खंड में बच्चे के अस्तित्व का कहीं जिक्र नहीं आता। सम्भवतः चन्द्रनाथ के भाई-भावज ही उसे पालते रहे और आशा से विवाह हो जाने के बाद भी उसे वहाँ से नहीं लाया गया, क्योंकि शायद वह नव-दम्पति के उन्मुक्त प्रणय-व्यापार और चन्द्रनाथ की काव्य-साधना में बाधक बनता। एक प्रकार से शिशु को भाई के यहाँ भेजकर चन्द्रनाथ अपने परिवार और उस परिवार में पंदा होने के कारण पत्नी रूप मिली सुशीला की स्मृति तक से सदा के लिए अपना नाता तोड़ लेता है।) पहले खंड का उत्तरार्ध (निराशा भाग) यही समाप्त होता है—निराशा इसलिए कि काव्य-साधना के वृक्ष को नारी-स्नेह के रस से सींचने के लिए (चाहे बौद्धिक सतोष या शारीरिक तृप्ति के रूप में हो) न साधना मिली और न सुशीला ही रही। इस प्रकार पहले खंड में बिना किसी बुनियादी संघर्ष के ही विश्वास और निराशा के क्षण बीत जाते हैं। चन्द्रनाथ के चारित्रिक विकास पर इन दोनों का कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

उपन्यास के दूसरे खंड 'स्वप्न और जागरण' का घटनास्थल बनारस है। चन्द्रनाथ किसी कालेज में प्रोफेसर नियुक्त होकर बनारस आ जाता है और विद्यार्थियों की दुनिया में न रहकर अब वह अध्यापकों की संकीर्ण दुनिया का अंग बन जाता है। यहाँ उसकी मैत्री आशा के भाई नरेन्द्र से होती है और हरिशंकर, प्रकाशचन्द्र, मदन और अन्त में सोशललिस्ट कार्यकर्ता योगेन्द्र बाबू से उसका परिचय होता है। नरेन्द्र मध्यवर्ग का ऐसा प्रतिनिधि है जिसने कैश-नेक्सस (दुनियादारी के आधार पर स्थापित समाज-सम्बन्ध) की मनोवृत्ति पूरी तरह अपना ली है। वह अपनी पत्नी सावित्री से प्रेम नहीं करता, लेकिन अपने घर के सामंजस्य को कायम रखने में उसे कोई कठिनाई नहीं होती, क्योंकि शरीर की भूख शान्त करने के लिए वह बिना किसी संकोच के वेश्या के यहाँ भी जा सकता है, जाता है। चन्द्रनाथ को, जो अपनी आत्मभीरुता को उच्चादशों और विवेक के आवरण में ढँकने का आदी है, नरेन्द्र अपने से अधिक अनुभवी और 'ग्रथार्थवादी' नजर आता है। जिस बात के औचित्य को स्वीकार करने के लिए चन्द्रनाथ को अपने आप से घंटों पर्यालोचना करनी पड़ती है, नरेन्द्र उसे दो टूक स्वीकार ही नहीं कर लेता, बल्कि उस पर अमल भी कर सकता है। नरेन्द्र स्त्री जाति को स्वार्थी मानता है, क्योंकि स्त्री कभी प्रेम नहीं कर सकती, केवल पुरुष का भौतिक आश्रय खोजने के लिए ही प्रेम का अभिनय करती है। विवाह के बाद से साधना का

कोई पत्र न पाने पर चन्द्रनाथ भी मन-ही-मन इसी परिणाम पर पहुँचता है, लेकिन ऐसा कहने के लिए वह नरेन्द्र को उकसाता है ।

नरेन्द्र के यहाँ ही आशा से उसकी पुनः भेंट होती है । धीरे-धीरे दोनों का परिचय बढ़ता है । लेकिन यह परिचय बौद्धिक स्तर पर ही रहता है, क्योंकि चन्द्रनाथ किसी भी पढ़ी-लिखी सुन्दर लड़की के प्रति सहजरूप से आक्राण्ट हो जाने पर भी प्रेम-निवेदन करने का साहस नहीं रखता । प्रेम की सत्ता उसके लिए भी केवल शाब्दिक अर्थ ही रखती है । अनुभूति के रूप में वह प्रेम की एक-निष्ठ भावना नहीं बन पाई । इसलिए आशा हो या मदन की प्रेमिका माधुरी की बहन मालती, वह किसी भी सुन्दर लड़की को काम्य समझता है, यदि वह पढ़ी-लिखी हो, और उसकी काव्य-साधना में सहायक हो सके । और यदि यह सम्भव न हो, तो मात्र शरीर की भूख शान्त करने के लिए वह वेश्यालय में भी जा सकता है, और एक बार जाता भी है । और वह ऐसा करने के पहले अपनी विचित्र तर्क-प्रणाली के अनुसार, जो अवसर के अनुकूल प्रत्येक असामाजिक कृत्य का औचित्य सिद्ध कर देती है, अपने मन को समझा लेता है कि समाज उससे ही क्यों अपेक्षा रखता है कि वह आत्म निग्रह की पीडा सहता जाये । बहरहाल वेश्यालय में, सम्भवतः चन्द्रनाथ की अनुभवहीनता के कारण, सौदा महुँगा पडा और बाछित शारीरिक तृप्ति भी नहीं मिली । तब लौटते समय उसे पहली बार अपने ऊपर ग्लानि हुई कि उसने सुशीला के लिए कुछ नहीं किया ! स्वप्न और जागरण का पूर्वांश यही समाप्त होता है ।

उत्तरांश में कहानी थोडा आगे बढ़ती है, क्योंकि अपने डिप्टी कलेक्टर पति के विश्वासघात के प्रति विद्रोह करके साधना उसे त्यागकर चन्द्रनाथ के यहाँ पहुँचती है और उसी के यहाँ ठहर जाती है । चन्द्रनाथ को उसका आना अप्रिय लगता है, क्योंकि साधना ने उसके पत्रों का उत्तर नहीं दिया था और न उसकी नौकरी की बरहवास्त पर अपने पति की सिफारिश भिजवाई थी—फिर वह उसकी कौन थी जो उसके यहाँ आयी थी । साधना की लम्बी कष्ट-गाथा सुनकर भी चन्द्रनाथ का आत्म-केन्द्रित हृदय नहीं पिघलता । साधना दूसरे दिन जब वहाँ से जाने के लिए बिस्तर बाँधती है, तब कही चन्द्रनाथ का हृदय पसीजता है और वह उसे रोक लेता है । चन्द्रनाथ ने चूँकि प्रेम की भावना का कभी अनुभव नहीं किया, इसीलिए साधना के लौटने पर वह पुरानी भावुकता न जग सकी । कुछ दिनों में साधना विश्वविद्यालय के छात्रावास में जाकर रहने लगी । चन्द्रनाथ के यहाँ साधना का परिचय योगेन्द्र बाबू से हुआ और वह उनके व्यक्तित्व और उनकी देश-भक्ति से प्रभावित हुई, और अगस्त-आन्दोलन शुरू होने पर साधना ने भी उसमें भाग लिया और गोली खाकर अस्पताल पहुँचाई गयी । चन्द्रनाथ की सहानुभूति यद्यपि आन्दोलन के साथ

थी, लेकिन अन्य अध्यापकों की तरह वह भी उसमें खुलकर भाग नहीं ले सकता था। साधना की परिचर्या आशा ने की, और दोनों की घनिष्ठता इतनी बढ़ गई कि अच्छी हो जाने पर साधना ने चन्द्रनाथ और आशा से बातें करके दोनों की शादी करा दी। इस प्रकार मानसिक द्वन्द्व या सामाजिक संघर्ष की समस्त सम्भावनाओं पर पुनः ताला डालकर कहानी को यहाँ से घसीट-घसीटकर आगे बढ़ाया जाता है। विवाह में चन्द्रनाथ के परिवार के लोगों ने भाग लिया या नहीं और उसका पुत्र सुधीर आया या नहीं, इसका पता नहीं चलता। सम्भवतः उनको सूचना भी नहीं दी गई। सुहागरात और उसके बाद के कुछ विह्वल-प्रणय के दिन बिताकर जब आशा अपने मायके इलाहाबाद चली आयी तो एक दिन साधना होस्टल से आकर चन्द्रनाथ के यहाँ ही ठहर गई। उस दिन वह विशेष रूप से उद्विग्न थी, क्योंकि, जैसा किसी दिन उसका विवाह पक्का कराके चन्द्रनाथ ने उसे खो दिया था, उसी तरह चन्द्रनाथ का विवाह रचाकर अब उसने चन्द्रनाथ को हमेशा के लिए खो दिया था। इसकी टीस उसके हृदय में थी और अब वह सारे अवगुण ठन हटाकर और अस्त्र फेंककर चन्द्रनाथ को चाहे एक क्षण के लिए ही क्यों न हो, पा लेना चाहती थी। अपनी विह्वल दशा में वह चन्द्रनाथ से अपने शरीर की पीड़ा दूर करने के लिए प्रणय-याचना करती है। और चन्द्रनाथ जो एक दिन पहले ही आशा को पत्र में मन और शरीर से सदा उसका ही रहने का वचन दे चुका है, अपनी विचित्र तर्क-प्रणाली से 'यदा यदा हि धर्मस्य' की पुनीत भावना जगाकर कृष्ण की तरह इस दुखियारी का कष्ट-हरण करने के लिए तत्पर हो जाता है। लेकिन जितने में वह अपने मन के मानवीय अवरोधों को परास्त करके बक्स से रबर की खोली निकालकर साधना के पलंग पर पहुँचता है, उतने में साधना की काम-पीड़ा का ज्वार उतर गया होता है, और वह उससे स्वच्छ और निर्विकार स्वर में कहती है—“मुझे तुम्हें भैया कहना ही अच्छा लगता है।” और यह संकट टल जाता है। साधना इसके बाद योगेन्द्र बाबू के साथ 'क्रान्ति' में भाग लेने के लिए चली जाती है। उपन्यास यहीं समाप्त हो जाता है।

उपन्यास की मूल कथा को अनावश्यक रूप से बढ़ाकर आठ सौ पृष्ठों में भी लिखा जा सकता है, जैसा कि लेखक ने किया है, और सौ-पचास पृष्ठों में भी, यदि औसत दर्जे की अप्रासंगिक घटनाओं का यथा-तथ्य चित्रण करने का मोह त्यागा जा सके। चूँकि उपन्यास के पात्र एक कृत्रिम दुनिया में रहते हैं, समाज के समग्र जीवन से असम्बद्ध और कटे हुए, इसलिए यह दुनिया अत्यन्त संकुचित और क्षुद्र है—यद्यपि बहुसौ में बड़े-बड़े सिद्धान्तों और मार्मिक विचारों का निरसग प्रतिपादन होता ही रहता है। एक पाठक और आलोचक की दृष्टियत से इन असमूर्त

२८ नदी के द्वीप

अज्ञेय की अन्य रचनाओं की तरह इस उपन्यास का भी हिन्दी-जगत में विरोध अधिक हुआ है, स्वागत बहुत कम। इसके कई कारण हैं जिन पर हम बाद में विचार करेंगे। संक्षेप में यह जान लें कि 'नदी के द्वीप' की कहानी क्या है। कहानी वस्तुतः बहुत छोटी है, घटना हीन-सी कि कहे नहीं के बराबर है। डा० भुवन एक प्रसिद्ध वैज्ञानिक है, कॉस्मिक रश्मियों की रिसर्च करने वाला, मितभाषी और अहंवादी। रेखा एक पढी-लिखी सभ्रान्त नारी है, जिसे उसके पति हेमेश ने छोड़ रखा है। यह भी कहा जा सकता है कि स्वयं रेखा ने उसे छोड़ रखा है क्योंकि दोनों एक दूसरे को प्रेम नहीं कर पाये। गौरा एक दूसरी लडकी है, जिसके परिवार से भुवन का पुराना परिचय है। दोनों में गुरु-शिष्या का रिश्ता है। गौरा को सगीत से प्रेम है। यहाँ की शिक्षा समाप्त करके वह कहीं दक्षिण-भारत में जाकर सगीत-विद्या सीखती है। बाद में वह बनारस के किसी कॉलेज में अध्यापिका हो जाती है। चन्द्रमाधव एक पत्रकार, जर्नलिस्ट है, क्षुद्र, ईर्षालु और उतावले स्वभाव का। वह रेखा और गौरा दोनों से ही खूब परिचित है। रेखा से भुवन का प्रथम मिलन भी चन्द्रमाधव के यहाँ ही होता है। चन्द्रमाधव ने अपनी स्त्री को छोड़ रखा है, क्योंकि वह पुराने ढंग की औरत है, रेखा और गौरा की तरह आधुनिका नहीं है। उपन्यास में केवल यही चार पात्र हैं। बाह्य-संघर्ष नहीं के बराबर है, जिससे चन्द्रमाधव यद्यपि रेखा और गौरा दोनों में से किसी एक को पा लेने के लिए निरन्तर याचनाएँ करता रहता है, लेकिन दोनों का भुवन के प्रति मोह देखकर, ईर्ष्या से झुलसकर भी, अन्त में उसके लिए मैदान छोड़कर बम्बई चला जाता है।

रेखा से भेट होने पर भुवन जैसा आत्मनिष्ठ व्यक्ति भी उसकी ओर आकृष्ट होता है और साथ ही रेखा भी। एक-दो मुलाकातों, सैर-सपाटों और सलापों के बाद बाह्यरूप से दार्शनिक, पर वास्तव में व्यक्तिगत स्तर पर दोनों में पत्र-व्यवहार चल निकलता है। पत्रों का यह आदान-प्रदान चन्द्रमाधव और रेखा, चन्द्रमाधव और गौरा, रेखा और भुवन तथा गौरा और भुवन आदि सभी पात्रों में सभी ओर निरन्तर जारी रहता है। आदि से अन्त तक। और परोक्ष में होने वाली साधारण-से साधारण घटनाओं—और असाधारण घटनाएँ उपन्यास में है ही कहाँ?—पात्रों के उचित-अनुचित निर्णयों, मनःस्थितियों, ईर्ष्याओं और क्षुद्र अहंकारों को दार्शनिक औचित्य

प्रदान करने की उद्धत कंशोर चेष्टाओं का पता इन असह्य छोटे-लम्बे पत्रों, डायरियों में नोट की गई उक्तियों और अंग्रेजी या बंगाली कविताओं के उद्धरणों से ही पाठक को लगता है ।

अब मुख्य घटना-क्रम को ले । रेखा को नैनीताल छोड़ने के लिए भुवन साथ जाता है । नैनीताल से आगे भीमताल पहुँचकर दोनों एक भील के किनारे डाक बगले में ठहरे । चुंबन-प्रालिंगन का प्रणयावेग दोनों को बहा ले चला । रात को कमरे में सहसा रेखा के आने से भुवन की नींद टूटी । रेखा कामोन्माद की अवस्था में थी । किन्तु भुवन उस समय रेखा के आत्मसमर्पण को स्वीकार न कर सका । रेखा ने उसे जो दिया था उसके सौन्दर्य को वह मिटाना या जोखिम में डालना न चाहता था । किन्तु जो भीमताल में न हो सका, वह कुछ ही दिनों के बाद काश्मीर में तुलियन भील के किनारे, चाँदनी रात में एक चट्टान के ऊपर घटित हो गया । रेखा के आत्म-समर्पण के आगे भुवन ने भी अपने को समर्पित कर दिया । रेखा काश्मीर से गर्भवती होकर लौटी, जिसकी सूचना 'उसने नौकरी के सिलसिले में दुबारा काश्मीर जाकर भुवन को दी । भुवन विवाह का प्रस्ताव लेकर गया, लेकिन रेखा न मानी । भुवन ने भी विशेष जोर न दिया । इसी बीच हेमेश ने रेखा को तलाक के लिए लिखा और रेखा ने इसकी स्वीकृति तो दी, पर पहले अपने भ्रूण की हत्या कराके । भुवन ने इस भ्रूण-हत्या का प्रबन्ध भी किया और रेखा की परिचर्या भी । फिर दोनों काश्मीर से साथ लौटे । रेखा पहले कलकत्ते गयी । फिर तीर्थटिन के लिए निकल पड़ी । तलाक उसे मिल गया था और उसने अपने पत्रों में पुनर्विवाह का संकेत भी किया, लेकिन भुवन ने चार महीनों तक कोई उत्तर न दिया । जब दिया भी तो टालमटोल से भरा, क्योंकि वह मन-ही-मन गौरा के प्रति समर्पित होता जा रहा था । फिर भुवन जादा चला गया—कॉस्मिक रश्मियों की खोज के सिलसिले में । केवल गौरा से पत्र-व्यवहार जारी रहा । लौटा तो ठहरा भी गौरा के यहाँ ही मंसूरी में, और एक ही दिन में रेखा का 'शुक्रतारा' गौरा का 'देव-शिशु' बन गया । इसके बाद भुवन अडमान गया, और जब कलकत्ते पर पहला जापानी बम गिरा तो फासिज्म की बर्बरता से संस्कृति की रक्षा के निमित्त वह अंग्रेजों की ओर से भारतीय सेना में भरती हो गया । इस बीच रेखा ने अपनी परिचर्या करने वाले डॉक्टर रमेशचन्द्र से शादी कर ली—यद्यपि मन से वह भुवन की ही बनी रही । भुवन ने भी जिस बात की हामी गौरा के सामने न भरी थी, उसकी हामी उसने बर्मा फ्रन्ट से भेजे एक पत्र में भर ली और गौरा से विवाह का प्रस्ताव किया । 'नदी के द्वीप' की बस इतनी-सी कहानी है । तो भी यह उसका ढाँचा मात्र है । वास्तविक कहानी इतनी निरीह और सरल नहीं है ।

अज्ञेय के पाठक जानते हैं कि बेरबोन्ड, शरत् या प्रेमचन्द का तरह के किस्सा-गो नहीं है। वे अपने उपन्यासों में मानव और नियति के उस सनातन संघर्ष को प्रतिबिम्बित नहीं करते जो जीवन के हर क्षेत्र में, हर स्तर पर नये-नये रूपों में अविराम जारी है। न वे उन मान-चरित्रों की ही सृष्टि करते हैं जो युग-सत्य के वाहक, मानव-उद्योग के प्रतीक, प्रतिनिधि चरित्र हैं। बल्कि वे केवल विशिष्ट व्यक्ति-मानस के आन्तरिक संघर्ष को ही चित्रित करने का प्रयत्न करते हैं—जीवन की सामान्य परिस्थिति से अलग करके, क्योंकि उनकी दृष्टि में व्यक्ति-मानस स्वयं एक परिस्थिति बन गया है, और सब घटनाएँ वही घटने लगी हैं। कारण, फ्रायड के मनोविश्लेषण शास्त्र, सार्त के अस्तित्ववादी दर्शन और आइन्स्टाइन के सापेक्षवाद के सिद्धान्त—इन तीनों ने मिलकर जीवन में कुछ भी निश्चयात्मक नहीं छोड़ा, किसी पर भरोसा और विश्वास सम्भव नहीं रखा। आज यदि समस्या है तो केवल यह कि कोई ऐसा दृष्टिकोण अपनाया जाये जिससे अस्तित्व-रक्षा हो सके, चाहे यह दृष्टिकोण नैतिक मूल्यों का तिलांजलि देकर कोरा अदसरवाद ही क्यों न हो। इसलिए उनकी दृष्टि में आधुनिक उपन्यास में दृष्टिकोण का महत्व है और विशेष और अद्वितीय व्यक्ति-चरित्रों की सृष्टि करना जो समाज की विषम धारा के बीच आत्म-सीमित व्यक्तियों के अलग-अलग द्वीप हो।

‘नदी के द्वीप’ नाम की सार्थकता इसीलिए है। इस उपन्यास का विरोध भी इसीलिए हुआ है कि पात्र सजीव नहीं, केवल प्रतिच्छायाएँ हैं। भुवन और चन्द्रमाधव एक ही सिक्के के दो रुख हैं, रेखा और गौरा भी एक-सी हैं, केवल उम्र का फरक है दोनों में। दोनों भुवन की छात्राएँ हैं, और दोनों केवल भुवन के ‘अह’ को अपनी अन्ध-भक्ति से निरन्तर खाद्य पट्टूचने की निमित्त मात्र हैं। उनमें अपनी स्वतन्त्र, स्वाभाविक प्रतिक्रियाएँ नहीं होती। भुवन सब से लेता है, लेने का अधिकारी है—यह उसके विशिष्ट व्यक्तित्व का अभिजात्य है।

देने का दायित्व उस पर नहीं, क्योंकि वास्तव में उसके पास देने को कुछ है ही नहीं। उसमें केवल अस्तित्व-रक्षा की वृत्ति ही शेष है, और कोई मानवीय सवेदन नहीं। यदि कभी कभी मानवीय अनुभूतियाँ दिखाई देती हैं तो तभी जब उसे अस्तित्व-रक्षा के लिए कोई नया आश्रय खोजना हो। नहीं तो वह अन्तःकरण-हीन, ग्रनैतिक और पाषाण-हृदय है। इसीलिए सारे उपन्यास में कोई जीवन नहीं, कोई वास्तविक संघर्ष नहीं, कोई मानवीय उद्योग नहीं। वास्तविकता अपने आप भुवन के अनुकूल बनती जाती है, जैसे वह भी उसकी छाया हो। उसके अह की तुष्टि की साधन हो। इस कुण्ठा-ग्रस्त, खंडित, आत्म-प्रबंचक पुरुष की भाँति ही उपन्यास का रूपाकार है। भाषा मेंजी और पैनी है, अलग-अलग चित्र असाधारण और तीखे हैं,

लेकिन समग्ररूप से देखें तो उनमें ऐसा कोई आन्तरिक सामंजस्य नहीं कि इस उपन्यास को एक कलाकृति बना दे। यह ठीक है कि हमारे समाज में भुवन जैसे व्यक्ति मिलते हैं। पाठको के लिए उनके जीवन की सार्थकता है तो वह व्यापक जीवन की अपेक्षा में चित्रित करके ही उद्घाटित की जा सकती है, अन्यथा उनकी स्वतःसिद्ध व्यर्थता और ह्रासोन्मुखता को अपनी ओर से महिमा मंडित करके छिपाने का इतना बड़ा आडम्बर क्यों ? यह प्रश्न उठता है, क्योंकि लेखक ने भुवन को पर्याप्त महिमा से मंडित करना चाहा है, यद्यपि पाठको का दृष्टि से यह दुःसाध्य प्रपञ्च छिपा नहीं रह सकेगा। इसीलिए प्रश्न उठता है कि यह उपन्यास-कला का विकास है या ह्रास—यह प्रश्न भाषा और शिल्प तक ही सीमित नहीं है, क्योंकि इस सीमित दृष्टि से इसे विकास सिद्ध कर सकना अर्थ भी रखेगा। अन्त में प्रश्न उठता है कि समग्र जीवन को प्रतिबिम्बित करना कला का लक्ष्य है या केवल किसी व्यक्तिवादी, एकांगी और निरपेक्ष दृष्टिकोण को ?

—सितम्बर १९५२

२६ रथ के पहिए

देवेन्द्र सत्यार्थी को अधिकांश आलोचक और पाठक कवि, कहानीकार और निबन्ध-लेखक के रूप में देखकर भी अनदेखा करते रहे हैं। कदाचित् इसलिए कि उनका मुख्य क्षेत्र लोक-साहित्य है, जहाँ उन्होंने अपने सग्रह, शोध और संकलन-कार्य से स्थायी कीर्ति अर्जित की है, और एक मौलिक रचनाकार के रूप में उन्हें आते देखकर लोगो को लगा है कि यह उनका क्षेत्र नहीं है—वे अपनी सीमा का अतिक्रमण कर रहे हैं। फिर भी अबकी बार वे एक उपन्यास लेकर उपस्थित हो गये हैं और संभव है कि इसे पढ़कर यह कृत्रिम विवाद फिर नये सिरे से उठ खड़ा हो।

किन्तु देवेन्द्र सत्यार्थी के उपन्यास को पढ़कर इतना तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि जेनेन्द्र-यशपाल जैसे कुछ अपवादो को छोड़कर, इन दिनों हिन्दी-साहित्य में सामान्यतः जिस कोटि के उपन्यास लिखे जा रहे हैं, और जिनके कारण ही कतिपय लेखक हिन्दी के प्रमुख उपन्यासकारों की श्रेणी में विराजमान दीखते हैं, 'रथ के पहिए' उन उपन्यासों की पंक्ति में तो आख मूँदकर रखा जा सकता है। उसकी भाषा, शैली, वर्णन-पद्धति और रचना-शिल्प आदि पिछले खेबे के अनेक ह्याति-प्राप्त उपन्यासों से किसी भी रूप में नगण्य नहीं है। यह सब होते हुए भी 'रथ के पहिए' में यदि विचार-वस्तु की अति-साधारणता, पात्रों की व्यक्तित्वहीनता, प्रासंगिक-अप्रासंगिक घटनाओं के चयन के प्रति उदासीनता, यथातथ्य वर्णन की नीरस प्रगल्भता, चरित्र-चित्रण की एकांगिता, कथा-सूत्र की शिथिलता, यथार्थ-वर्णन की कमी और भावुकता की अतिशयता है तो इसके लिए अकेले सत्यार्थी जी को दोष देना व्यर्थ है। यह प्रवृत्ति अधिकांश उपन्यासकारों में सामान्यतः पाई जाती है।

'रथ के पहिए' को सत्यार्थी जी ने अपना एक साहित्यिक प्रयोग कहा है। किन्तु उपन्यास-क्षेत्र में यह कोई नया प्रयोग नहीं है—न टेकनीक की दृष्टि से और न विषय-वस्तु की दृष्टि से ही। रवि, शरत् और प्रेमचन्द से आती हुई उदार सामाजिक चेतना के देशप्रेमी लेखकों की यह परम्परा रही है कि उन्होंने जैसे बार-बार विधवा-विवाह, वेश्यावृत्ति, धार्मिक अंधविश्वास आदि सामाजिक कुरीतियों को ध्यान में रखकर अपनी रचनाओं से उनके विरुद्ध लोकमानस को उद्बुद्ध करने की कोशिश की है, वैसे ही अशिक्षा को, हमारे देश के पिछड़ेपन, गरीबी, भेदभाव और राष्ट्रीय-पतन का कारण बताकर शिक्षा-प्रसार के निमित्त किये गये सार्वजनिक उद्योगों को कथा का रूप देकर

सराहा और प्रोत्साहित किया है। इन रचनाओं में साधारणतया किसी एक ऐसे कर्मठ आदर्शवादी नायक को चित्रित किया जाता रहा है जो किसी मार्मिक घटना से सचेत और द्रवित होकर कर्तव्य-पथ अपना लेता है, और अपना सब कुछ त्याग करके घर से निकल पड़ता है। जाकर किसी गाँव या गरीबों की बस्ती में आश्रम खोलता है, वहीं का हो रहता है, लोगों को संगठित और सुशिक्षित बनाता है और इस प्रकार जनता में जीवनाकांक्षा, देशप्रेम और सामूहिक संघर्ष की चेतना और स्वाभिमान जगाता है। 'रथ के पहिए' की कहानी भी इसी परम्परा की है।

भेद केवल इतना है कि उपन्यास का नायक आनन्द अपनी जाति के लोगों को जाग्रत करने के लिए नहीं निकलता बल्कि मानवशास्त्र का विद्यार्थी और मोहेनजोदड़ो के क्यूरेटर का पुत्र होने के नाते उसकी अभिरुचि और लक्ष्य अधिक सांस्कृतिक है, जिससे वह अपने पिता की इच्छानुसार मृत-संस्कृतियों की खोज-बान में जीवन 'नष्ट' (?) न करके, उन जीवित आदिम निवासियों के बीच जाकर काम करता है जो आधुनिक सभ्यता की रेल-पेल में अपनी जातीय विशेषता या तो खो रहे हैं या पड़ोस की उन्नत जातियों में जज्ब होते जा रहे हैं। आनन्द इन संस्कृतियों को आधुनिक सभ्यता के अपघातो से सुरक्षित रखना चाहता है। या कम-से-कम उन्हें आधुनिकीकरण से पहले वह उनके जातीय लोक-गीतों, लोक-कथाओं, लोक-नृत्यों और लोक-वार्ताओं की शोध करके सुरक्षित कर लेना चाहता है।

मृत-संस्कृति के प्रति पिता के मोह को देखकर आनन्द के मन में तीव्र प्रति-क्रिया होती है—क्यों न जीती-जागती संस्कृतियों का उद्धार किया जाय? इस मानसिक द्वन्द्व का आधार कृत्रिम है, क्योंकि दोनों कार्य राष्ट्रीय उत्थान के लिए समान रूप से आवश्यक हैं। किन्तु लेखक ने एक को उपेक्षणीय और दूसरे को स्पृहणीय सिद्ध करके आनन्द को घर से निकलने का एक उचित कारण देना चाहा है। आरम्भ का विचार-मन्थन कितना प्रासंगिक और कलात्मक है यह चाहे संदिग्ध हो, लेकिन इतना तो निश्चित है कि आर्य-पूर्व भारत की सिन्धु तटवर्ती सभ्यता के बारे में मोहेनजोदड़ो की खुदाई से पुरातत्त्ववेत्ताओं को अभी तक जितना कुछ ज्ञात हो सका है और भारत की आदिम जातियों के सम्बन्ध में सेसर रिपोर्टों और मानव शास्त्र की पुस्तकों में जो तथ्य संग्रहीत हैं, उन सब की जानकारी इससे हो जाती है। कला न सही, किंचित् रोचक ढंग से तथ्य-वर्णन ही पाठक को कृतकृत्य करने के लिए क्या पर्याप्त नहीं?

आनन्द पेण्ड्रा रोड से आगे गोडों के जंगली इलाके में अपने वफादार नौकर चुन्नू मियाँ और चित्रकार मिश्र सोम को लेकर पहुँचता है। करंजिया गाँव में किसी ईसाई मिशन के खाली पड़े बगले में डेरा जमाता है। वहाँ का धनी किसान मण्डल

पटेल, उसकी दसवीं जमात तक पढी बेटी रूपी, फारेस्ट रेंजर कासिमी और उनकी पत्नी, शराब की दुकान का ठेकेदार लालाराम और अनगिनत दूसरे लोग पलक भपकते ही उसके मित्र, भक्त और अनुयायी बन जाते हैं, जैसे उनके बीच मसीहा आगया हो। वह शिक्षा-केन्द्र 'कला-भारत' की स्थापना करता है। और फिर करजिया गोडो के दैनिक जीवन की समस्याओं, वहाँ के जंगलो, लोगों के रस्म-रिवाजों, दंतकथाओं, लोक-नृत्यों और लोक-गीतों का परिचय देती हुई कथा आगे बढ़ती है। अनेक घटनाएँ होती हैं, मालगुजार धनपार्लिसह के अत्याचार बढ़ते हैं, सोम फुलमत से विवाह करता है, करजिया के जाग्रत किसान बेगार देना बन्द कर देते हैं, पुलिस मालगुजार का साथ देती है, अनावृष्टि के कारण अकाल पड़ता है, आनन्द अकाल-पीड़ितों के लिए रिलीफ कमेटी बनाकर हैदराबाद और बम्बई से रुपया जमा करता है, सरकार सड़क बनवाती है, फिर पिता की बीमारी से लौटकर आनन्द कपिलधारा से नर्मदा की नहर खोदने के लिए लोगों को उत्साहित करता है। नहर बन जाती है। वर्षा भी होती है और खेती एक बार फिर लहलहा उठती है। आनन्द का कार्य समाप्त होता है। वह करजिया छोड़कर चल पड़ता है। रूपी भी साथ चलती है। दोनों का विवाह हो जाता है। किन्तु बम्बई आकर रूपी को करजिया ही याद आता है, वह लौटना चाहती है। लेकिन आनन्द कर्मठ व्यक्ति है, वह व्यक्तिगत स्वप्नों में उलझकर रुकने वाला आदमी नहीं है। अपनी पुस्तक छपवाकर उसे आसाम जाना है। वहाँ की पिछड़ी जातियों का भी तो उद्धार करना है। जीवन का रथ कहीं नहीं रुकता और विवश रूपी भी इस रथ पर सवार होकर साथ जाती है।

कहानी केवल इतनी ही है। कहीं-कहीं मार्मिक स्थल भी हैं, लेकिन कम। लेखक ने भावुकतावश प्रधान पात्रों को कुछ ऐसे आदर्शवादी साँचे में ढाल दिया है कि उनके भीतर की भौंका नहीं मिलती।

सोना और नर्स

श्री रामचन्द्र तिवारी का उपन्यास 'सोना और नर्स' अनेक कारणों से महत्वपूर्ण है। तिवारी जी सरल प्रकृति के, उदारमना, सहानुभूतिपूर्ण व्यक्ति हैं, और उनकी रचनाओं में भी उनके इसी व्यक्तित्व की छाप रहती है। जेनेन्द्र या 'अज्ञेय' की तरह उनकी चेतना जटिल और अन्तर्भेदिनी नहीं है, अतः अपनी रचनाओं में वे जीवन के, व्यक्ति-मानस के, अत्यधिक सूक्ष्म और उलझे हुए सूत्रों को नहीं खोजते और उनकी अगम गहराइयों में नहीं उतरते। जीवन को ऊपर से जैसा देखते हैं, उसको वैसा ही चित्रित करने की चेष्टा करते हैं। इसी कारण सोना, भगवाना, नर्स, दासू बेन और भगत जी आदि उपन्यास के प्रमुख पात्र सभी अत्यन्त सरल हृदय और अपने मन-वचन-कर्म से छल-छन्द रहित ईमानदार व्यक्ति हैं। जीवन की कटुताएँ उन्हें एक क्षण के लिए भी अमानवीय, स्वार्थी, दंभी और ईर्ष्यालु नहीं बनातीं।

उपन्यासक का कथानक बहुत छोटा है, फिर भी उसमें दो प्रेम-कथाएँ समानान्तर चलती हैं, एक सोना और भगवाना के प्रेम की कथा जो बहुत कुछ अव्यक्त रहकर भी दोनों के चरित्र का विकास और निर्माण करती है, और दूसरी नर्स मिसेज दासू बेन और राजकुमार रामपालसिंह के प्रेम की कथा जो अधिक मुखर होकर भी उतनी मर्मस्पर्शी नहीं बन पाती—यद्यपि विपरीत परिस्थितियों ने सोना और भगवाना को जीवन-पथ का चिरसंगी नहीं बनने दिया और नर्स और कुंवर थोड़े ही प्रयास से विवाह के अटूट धागे में बँध गये। परन्तु इन कथाओं का विकास करने के दौरान में तिवारी जी ने बड़े स्वाभाविक ढंग से सामंती नैतिकता अधविश्वास, जमींदार और पुलिस के अत्याचार और दुःख-दारिद्र्य से पीड़ित हमारे अन्नदाता किसानों की जर्जर कारुणिक दशा का सजीव और व्यापक चित्रण किया है। पढ़कर उपन्यास में प्रेमचन्द की परम्परा का ध्यान आ जाता है, जिसने हमारे किसानों की मूक इच्छाओं और आकांक्षाओं को वाणी दी थी। इतना अवश्य है कि तिवारी जी ने ग्रामीण जीवन का जो चित्रण किया है उसमें दो-एक स्थानों पर अत्यधिक भावुकता आ गयी है, जैसे सूखते हुए धान के खेत को सींचने के लिए व्याकुल सोना की भाव-धारा की अभिव्यक्ति यें। परन्तु ऐसे स्थान थोड़े ही हैं जहाँ लेखक भावुकता में बह गया है। अधिकतर चित्रण यथार्थ और सच्चा है।

सोना और दासूबेन दोनों विधवाएँ हैं, जीवन की चढ़ती उमर की, अतीव,

सुन्दर और साहसी। सोना किसान-कन्या है और दासुबेन एक ईसाई नर्स है और शहर में रहती है। सोना के यौवन को देखकर गाँव के सारे पुरुष मुँह में पानी भर लाते हैं, परन्तु एक वह है जो अपने एक वर्ष के पुत्र हरखू और धान के खेत को छोड़कर किसी की ओर आँख भी नहीं उठाती। गाँव में वर्षा न होने से सूखा पड़ रहा है। राजा साहब, चौधरी और दूसरे उच्च जाति और वर्ण के लोगो के खेत तो नहर के पानी से कसकर भर लेते हैं, पर गरीब सोना को कौन पूछता है? वह रात भर जागकर उन्मादिनी की भाँति घड़े से अपना खेत सींचती है, पर इससे धरती की प्यास नहीं बुझती। इसी समय एक दिन जब सोना अपने ही घर में अपने सतीत्व के लुटने के भय से रात को खेतों में छिपी डोल रही थी, उसे गाँव से भागकर जाता हुआ भगवाना मिला। उसने पुलिस के सिपाही के घोड़े में चौधरी के भतीजे वीरेन्द्र का खून कर डाला था। पुलिस के सिपाही ने भगवाना का अपमान किया था। उसे छकारण ही मारा था जिससे भगवाना की आत्मा तिलमिल गयी थी। वह इस अपमान को पी नहीं सका। सोना के समझाने पर कि भागने से उसी पर सन्देह होगा, वह रुक गया और दोनों ने मिलकर रातभर मे खेत को सींच डाला। विपत्ति के मारे दोनों के हृदय एक दूसरे के प्रति सहानुभूति से भरकर निकट खिच आये और अनजाने ही एक अटूट स्नेह-बन्धन में बँध गये।

दूसरे दिन गाँव में पुलिस की सरगर्मी रही और हत्या करने के सन्देह में पुलिस चौधरी के पुत्र सुरेन्द्र को पकड़ ले गयी। भगवाना फिर भी अपनी छाया से ही डरता फिरा। उसने हत्या की है इसकी चेतना उसके मन-प्राण में रह-रह कर बोल उठती। उधर भेड़िये से हरखू की रक्षा करने में स्वयं घायल होकर सोना भेड़िये की माँद के पास भाड़ी में अचेत पड़ी थी, और जब भगवाना उसे काफी दिन चढ़े कंधे पर डाल कर घर लाया तो उस समय सोना की वीरता और उसके साहस की कहानी के आगे वीरेन्द्र की मृत्यु और सुरेन्द्र की गिरफ्तारी की घटना गौण पड़ गयी, राजा साहब ने भी दोनों को बुला भेजा और सोना को एक कोठरी देकर नर्स से उसकी मरहम-पट्टी कराने का प्रबन्ध करा दिया। और जब भगवाना कुं० रामपाल सिंह की नौकरी में शहर जाने लगा तो उससे सोना ने पहली बार निवेदन किया, कहा, “मेरे लिए छूड़ियाँ लेते आना, मैं तुम्हारी छूड़ियाँ पहनूँगी।” परन्तु भगवाना नगर से वापस नहीं लौटा, क्योंकि वह हत्यारा है, इस भावना से अपने को मुक्त नहीं कर पाया। चौधरी ने गाँव में अपने हथकण्डे ऐसे फैलाये थे कि औरों की जान बचाने के लिए बूढ़े चमार भगत जी ने अपने को हत्यारा घोषित करके पुलिस के हाथों सौंप दिया था। भगवाना इस निर्वोष महात्मा को फाँसी के तख्ते पर झूलते नहीं देख सकता था—उसने अपना कसूर कबूल कर लिया।

जब सोना और भगवाना का यह प्रसंग चल रहा था, कुँवर रामपाल सिंह बीमार पड़े थे और उनकी परिचर्या के लिए नगर से आयी नर्स मिसेज़ दासूबेन धीरे-धीरे कुँवर की ओर आकर्षित होती जा रही थी। कुँ० भी उसकी ओर आकर्षित हुए, और यद्यपि दोनों में जाति-भेद था, कुँवर ने उनसे शादी का प्रस्ताव किया और दोनों की शादी भी हो गई। इसी समय भगत जी ने दासूबेन को देखा और -दोनों ने एक दूसरे को पहचाना। दासूबेन भगत जी की बेटी ममता थी जो बचपन में खो गई थी और एक पादरी की कृपा से शिक्षा-प्राप्त करके नर्स बनी थी। परन्तु न राजा साहब भगत जी को अपना समझी मान सकते थे, न भगत जी ही राजा साहब को अपना दामाद। 'नहीं मालिक, यह मेरी बेटी नहीं है' कहकर बेचारे भगतजी वहाँ से खिसक गये।

इस प्रकार तिवारी जी का 'सोना और नर्स' एक रोचक और पठनीय उपन्यास है। शैली एक ऊँचा साहित्यिक धरातल पाने की सतत् चेष्टा करती दीखती है और कहीं-कहीं अभिव्यक्ति वास्तव में बड़ी चुभती और तीव्र है।

—अगस्त १९४७

३१ पदों के पीछे

‘पदों के पीछे’ पंडित उदयशंकर भट्ट के आठ नये एकांकियों का संग्रह है। एक बार में ही हिन्दी के इतने एकांकियों को एक साथ पढ़ जाने का यह अनुभव कुछ नया है। पहले एकांकी ‘नई बात’ की चौहद्दी पार करना ही कठिन लगा, क्योंकि उसमें मनोवैज्ञानिकों के शब्दों में ‘विस्फुल थिन्किंग’ का कुछ ऐसा मोहाविष्ट वातावरण दिखाई दिया कि किसी पात्र का वास्तविक चरित्र उभरकर सामने आना असंभव हो गया। किन्तु ‘नई बात’ की सीमा पार करके जैसे ही आगे बढ़ा तो वहाँ का अकृत्रिम खुला वातावरण, वास्तविक समस्याओं और उनसे उत्पन्न बाह्य और आन्तरिक जीवन के वास्तविक वैषम्य, संघर्ष और नैतिक वेदन के निरन्तर चित्र देखकर मन की गति कुछ ऐसी हुई कि फिर बीच में कहीं रुकना न हुआ। लेखक की असावधानी से घुस आई एक-दो मामूली टेकनीक की भूलों को छोड़कर मार्ग में रस-विपर्यय करनेवाला कोई अवरोध नहीं मिला। एक के बाद दूसरे नये सजीव पात्र, उत्तर-स्वतन्त्रताकालीन भारतीय जीवन से लिये गये नये-नये विषय और नये-नये नैतिक प्रश्न मिलते गये, जिनको लेकर लेखक ने सहज और मार्मिक नाटकीय संघर्ष की सृष्टि की है। ऐसा प्रशस्त पथ पाकर मैंने एक बैठक में ही इन आठ एकांकियों और १७८ पृष्ठों का बृहद् क्षेत्र नाप डाला। रस में डूबकर आदमी कितनी दूर तक अश्लथ और अविराम बहा चला जा सकता है, इस सुखद आनन्द से वर्तमान हिन्दी-साहित्य की रचनाओं के पाठक बहुधा वंचित रह जाते हैं। भट्ट जी के इन एकांकियों की यह सफलता क्या कम उल्लेखनीय है ?

भट्ट जी की कला इन एकांकियों में आकर कौसी प्रस्फुटित हुई है—जैसे अपना सहज आधार पा गई हो—इसका विवरण इन एकांकियों की टेकनीक और रूप-रचना का विवेचन करके ही देना पर्याप्त न होगा। और फिर टेकनीक और रूप-विन्यास की दृष्टि से केवल इतना कह देना ही क्या यथेष्ट नहीं है कि इन एकांकियों की भाषा सहज और सरल है, संभाषण संक्षिप्त, कहीं-कहीं चुटीले और स्वाभाविक हैं, घटनाओं और कार्यों की संयोजना यद्यपि उतनी सश्लिष्ट तो नहीं जैसी रवीन्द्र, शरत् या गोर्की के नाटकों में होती है, और न उतनी एकांगी और परिसीमित ही है जैसी आजकल के बहुतेरे एकांकियों में मिलती है, जो व्यर्थ की ऊहापोह और वाग्जाल से भाराक्रान्त होते हैं, किन्तु फिर भी यह सुसंगत, सुसम्बद्ध और चरम सीमा की ओर

सहज प्रवहमान है, तथा स्थान-काल-कार्य—इस सकलनत्रयी एकता का भी उनमें निर्वाह ऐसी अकृत्रिम अभ्युपगता से हुआ है कि इनमें से किसी एकांकी के सफल अभिनय में विशेष कठिनाई नहीं हो सकती। कम-से-कम इतने शिल्प-कौशल और रंग-मंच तथा नाट्य-रचना की टेकनीक की अभिज्ञता की तो किसी भी नाटककार से अपेक्षा की जाती है, और भट्ट जी के एकांकियों में यह कौशल यदि साधारणतया पाया जाता है तो इसमें विशेष विवेचनीय क्या है, और आलोचक की छिद्रान्वेषी दृष्टि डालकर यहाँ-वहाँ टेकनीक की त्रुटियों को इंगित करने में सार्थकता ही कौन-सी है ?

विशेष विवेचनीय है इन एकांकियों की विषय और विचार-वस्तु की संयोजना, जिसके द्वारा भट्ट जी ने आधुनिक जीवन की अनेक मार्मिक भाँकियाँ प्रस्तुत की हैं। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद भारतीय जीवन में कुछ ऐसा परिवर्तन हुआ है और तेजी से होते जा रहे हैं, पूँजीवादी शोषण और व्यक्तिवादी स्वार्थपरता के चक्र में फँसे जन-समाज की यातनाएँ इतनी दुर्निवार बनती जा रही हैं कि कोई भी सवेदनशील लेखक अनायास ही नैतिक प्रश्नों को उठाये बिना नहीं रह सकता। अथे स्वार्थ की आँधी अन्य मनुष्यों की पीड़ा-वेदना का विचार न करके जिस उद्दाम वेग से जीवन के हर क्षेत्र में मानवीय सहानुभूति, सौहार्द्र और स्नेह-सम्बन्धों के पेड़-पौधों को उखाड़ती-पछाड़ती और मनुष्य के पारस्परिक विनिमय के लिए केवल क्रूर अर्थ-सम्बन्धों की रेत बिछाती हुई बहने लगी है, इसके अनेक दुःखदायी प्रसंगों को नाटकीय रूप देकर भट्ट जी ने साहसपूर्वक वर्तमान बुर्जुआ समाज और उसकी व्यक्ति-केन्द्रित नैतिकता को दर्पण दिखाना चाहा है। सच तो यह है कि इन प्रसंगों में 'पदों के पीछे' आज कुछ भी घटित नहीं हो रहा। स्वार्थ का ताण्डव पदों के आगे चल रहा है, किन्तु जो सबके लिए गोचर है, जिससे सब पीड़ित है, वही कानून की निगाहों से अगोचर है, मानो 'पदों के पीछे' है। इस सप्रह के नाम की यही सार्थकता है। अस्तु ये एकांकी 'एक्सपोजर लिटरेचर' के अन्तर्गत ही आते हैं, अर्थात् इनमें वर्तमान समाज की सच्ची और क्रूर वास्तविकता को उघाड़कर रखा गया है। इसीलिए उनकी कला का अन्तःस्वर और उनमें व्यक्त शोभ और वेदना नैतिक है।

शारम्भ में ही कह चुका हूँ कि इस सप्रह के पहले एकांकी 'नई बात' की चौहद्दी पार करना हमें कठिन लगा, क्योंकि उसमें वास्तविक चित्र पर अपनी ओर से जो 'वाञ्छित' है का आरोप कर देने से एकांकी का आन्तरिक सामंजस्य विच्छिन्न हो गया है। कथा इस प्रकार है कि किशोरीलाल एक बड़े सरकारी अफसर है, बिल्कुल अंग्रेजी अमलदारी के जमाने के आई० सी० एस० के नौकरशाही सॉचि में ढले हुए। उनकी दृष्टि में किसी मनुष्य का सामाजिक महत्व-मूल्य कतने की एक ही कसौटी है—सरकारी पद और वेतन। उनकी 'ऐश्वर्य-विलासमयी' पत्नी सुनन्दा का विचार भा

इससे भिन्न नहीं है, बल्कि अपने से नीचे के वर्ग के मनुष्यों को मनुष्य न गिनने का उनका अहंकार और भी दुर्बिनीत है। ऐसे दम्पति के निकट कवि-कलाकार की जाति हो आचार्यों, लफंगों और निकम्मों की जाति है। 'इन्डियन पीनल कोड' के सर्वदर्शी अंग्रेज-प्रणेता 'जरायमपेश जातियो' के खाने में इस निकम्मे वर्ग को रखने से कैसे चूक गये, उनके लिए हैरानी की बस यही बात है। तो ऐसे ही एक अभागे कवि विश्वभूषण की पत्नी कुन्तल देवयोग से सुनन्दा की सखी, मार्यके की पड़ोसिन और सहपाठिन निकल आई। कभी विश्वभूषण के कविता-पाठ से मोहान्ध होकर उसने उनसे अपना विवाह करवा लिया था, लेकिन नाटक में तो वह हमें अपने निर्धन पति और उजड़ी गृहस्थी का रोना लेकर सुनन्दा के पास किशोरीलाल के दफ्तर में भूषण के लिए नौकरी की व्यवस्था कराने के हेतु एक याचक के रूप में उपस्थित मिलती है। सुनन्दा जब अपने सासारिक ऐश्वर्य के उच्चासन से भूषण के प्रति अपनी भत्सना और कुन्तल के प्रति अपनी कदरणा-दया का प्रदर्शन करने में व्यस्त होती है कि उसके पति किशोरीलाल एक दूसरे उच्चाधिकारी अफसर रघुवंश के साथ दफ्तर से लौटते हैं। कुन्तल का परिचय मिलते ही दोनों मित्रों ने कवि की सामाजिक उपयोगिता-अनुपयोगिता को लेकर बहस चल पड़ती है क्योंकि रघुवंश का विचार किशोरीलाल से नहीं मिलता। इतने में कुन्तल अपने स्वाभिमानी पति विश्वभूषण को किसी बहाने बुला लाती है। उसके आते ही बहस का घरातल ऊँचा उठ जाता है। यह ठीक है कि भूषण के तर्क अधिक अर्थगर्भित और सगत हैं, उसकी आत्मसम्मान की धारणा भी अफसरों दम्भ से ऊँची है और उसकी उपेक्षा-दृष्टि के सामने पड़कर इन अधिकारियों का व्यक्तित्व केंचुए की तरह तिलमिलाकर सिकुड़ जाता है, किन्तु फिर भी इस जगह एक अस्वाभाविक घटना घटित होती है। तर्क से हृदय-परिवर्तन का कुछ ऐसा अकल्पनीय चमत्कार हो जाता है कि पाठक (दर्शक) जब तक कोई आन्तरिक संगति मन में बैठा भी नहीं पाता कि किशोरीलाल और सुनन्दा दोनों ही समाज में कवि की सर्वोच्च महत्ता स्वीकार कर लेते हैं। बस चतुर्दिक से कवि का स्तुतिगान ऐसे सम-ताल पर शुरू हो जाता है कि एक दिग्भ्रान्त, व्यक्तित्वहीन मिसेज चोपड़ा को छोड़कर सभी के व्यक्तित्व उसमें घुल-मिल कर एकाकार हो जाते हैं ! अपने नये उच्छ्वास के वशीभूत सुनन्दा ऐसे महान् समाजोपयोगी प्राणी को आर्थिक चिन्ताओं से मुक्ति दिलाने के लिए नोटों की एक विपुल गड़ड़ी लाकर भूषण को भेंट कर देती है। भूषण उसे लेकर बाहर नौकर-चाकरो में नोट बाँटता हुआ चला जाता है ! थोड़ी-सी बहस के उपरान्त किशोरीलाल, सुनन्दा, रघुवंश, कुन्तल आदि इन रूपों के ऐसे सदुपयोग की कल्पना कर-करके गद्गद् और आत्म-विभोर हो उठते हैं और बाहर से आनेवाले कवि के जयकारों के साथ पटाक्षेप हो जाता है ! है न आश्चर्यजनक !

हृदय-परिवर्तन कोई असम्भव क्रिया नहीं है, आकस्मिक न होता हो, सा बात भी नहीं ! लेकिन न जीवन में और न कला में, यह क्रिया केवल तर्क से ही निष्पन्न नहीं हो पाती। बिना किसी मार्मिक घटना का आघात पाये बद्धमूल संस्कार अपनी जड़ता त्यागकर हृदय में न किसी नये सत्य की रोशनी ही घुसने देते हैं और न व्यवहार-आचार की गति-दिशा को ही बदलने देते। इसीलिए कला में जीवन-सत्य अपनी चरम सभावनाओं के साथ ही प्रकट हो पाता है, अर्थात् निर्दिष्ट परिस्थिति में पड़कर कोई व्यक्ति 'क्या है', 'क्या कुछ करता है', ही नहीं बल्कि 'क्या हो सकता है' और 'क्या कुछ कर सकता है' को रूपायित करना तो कला का विषय, साधन और साध्य है, परन्तु उसे 'क्या होना चाहिए' या 'क्या करना चाहिए' यह दिखलाना कला का उद्देश्य नहीं। यह कार्य कोरे उपदेशक, व्यवस्थापक और नीतिज्ञ का है। कला में ऐसा करते ही 'सम्भावना' के तत्त्व की आन्तरिक अनिवार्यता का व्यतिक्रम करके बहुधा पिष्ट-पेषण का आश्रय लेने की जरूरत पड़ जाती है, और कला की मूर्तता का विलय हो जाता है। सत्य पर 'बाछा' का आच्छादन किसी को भला लगे, लेकिन उससे सत्य का सूर्य ही यदि राहु-प्रसित हो जाय, तो फिर प्रकट क्या दीखेगा, यह चिन्ता का विषय है !

इस प्रसंग को अधिक तूल न देकर आगे बढ़े। देखता हूँ कि आलोचना करते समय भी 'नई बात' की सीमा पार करके आगे बढ़ना सहज नहीं हुआ। लेकिन अगले एकाकियों को पढ़ते समय रवि-शर्त् की कृतियाँ यदि मन की पृष्ठभूमि में रहे तो यह भेद स्पष्ट होने में आसानी होगी कि वर्तमान लेखक की विशेषताएँ कितनी दारुण हैं। तब स्वतन्त्रता नहीं थी, स्वतन्त्रता का सर्वथ था। उसके मार्मिक चित्र खींचे रवि, शर्त् और एक सीमा तक प्रेमचन्द ने। जर्जर सामन्ती समाज की हास-लीला के साथ जो चित्र उभरे वे उतने नये पूँजीवादी समाज-सम्बन्धों और नैतिकता के नहीं, बल्कि राष्ट्रीय आजादी के सग्राम की एकता का शिलान्यास करनेवाली साधना, त्याग और पर-दुःख-कातर समता के थे। उदाहरण के लिए शर्त् की कृतियों में रूढ़िबद्ध संस्कारों पर जितनी गहरी चोट है, उतनी ही पारस्परिक सम्बन्धों के मानवीय रूप की गरिमा भी है। उनके निकट, इसीलिए, 'प्रेम' ही मनुष्य के समस्त कार्यों और सम्बन्धों की कसौटी बन गया। इस कसौटी पर खरी न उतरनेवाली कोई भी पुनीत-से-पनीत समझी जानेवाली धर्म-नीति, प्रभुता की व्यवस्था या रूढ़ि-संस्कारगत भावना न्याय्य और मान्य न रही। प्रेम में ही भारत के जागरण, पुनरुज्जीवन, मुक्ति और प्रगति की समस्त आकांक्षाएँ-साधनाएँ समाहित हो गईं ! वह उनका मूल मंत्र और 'वार-काई' (युद्ध का नारा) बना और इसके अगणित और अविस्मरणीय कलात्मक चित्र अंकित किये उन्होंने भारतीय जीवन के प्रत्येक वर्ग और कार्य-क्षेत्र से। पिता-पुत्र, मित्र-बन्धु,

पति-पत्नी, प्रेमी-प्रेमिका, ननद-भावज, देवर-भोजाई, दासी-गृहस्वामिनी, विधवा-सुहागिनी—मनुष्य-मनुष्य के साथ समाज के भीतर जितने भी प्रकार से परस्पर सम्बन्धित होते हैं, उनके भीतर मुक्ति, सहयोग और जीवन के प्रतीक 'प्रेम' के सत्य की प्रतिष्ठा करके वे मनुष्य-जीवन की आन्तरिक गरिमा का उद्घाटन कर सके, ऐसे सजीव और सम्पूर्ण मानव-चरित्रों की सृष्टि कर सके जिनके कार्य-कलापो के परोक्ष में युग का सम्पूर्ण योतिहासिक आलोड़न—नये पुराने, ज्ञान अज्ञान, सत्य असत्य और ह्रास और विकास की शक्तियों का विराट् संघर्ष उद्भासित हो उठा। किन्तु आज प्रेम का वह सम्बल जैसे लेखक के हाथ से छूट गया है, वह मंत्र विस्मृत हो गया है जो सत्य की उपलब्धि तक ले जाने का सहारा था। इतना ही क्यों, सब कुछ उलट-पलट गया—प्रेम की साधना नहीं, प्रेम को मुँह बिचकाना ही लक्ष्य बनता जाता है। मनुष्य के नैतिक (सामाजिक) बोध को जगाना नहीं बल्कि उसकी निगूढ़ 'पाशविक' (अनैतिक, असामाजिक, आत्मकेन्द्रित) वृत्तियों को जगाना फंशन बन गया है। स्वतन्त्रता का संघर्ष नहीं रहा, अब पाई हुई स्वतन्त्रता का दूसरों की अपेक्षा अधिकाधिक भोग करने के लिए उच्च वर्गों में खींचातानी मची हुई है। गन्तव्य स्थान अभी दूर है, रुककर इस पर विचार करने का धैर्य किसे है? जिन्हें इसकी चेतना है, वे अशक्त हैं और स्वयं अपनी ही बुर्जुआ दुर्बलताओं से आक्रान्त हैं। राजनीतिक दृष्टि से हम आगे बढ़े हैं, किन्तु नैतिक दृष्टि से क्वचित् अधोमुखी होकर रसातल की ओर बढ़ रहे हैं। विदेशियों की नोचखसोट के विरुद्ध संघर्ष करने के लिए जनता को उद्बुद्ध करने में और स्वयं नोचखसोट में हिस्सा लेकर दमन-चक्र से उद्बुद्ध जनता का मुँह बन्द करने में भारी नैतिक अन्तर है, इसे दलील देकर समझाने की जरूरत नहीं है। सो अब प्रचलित नैतिकता का रूप राष्ट्रीय या भारतीय न रहकर शुद्ध पूंजीवादी (बुर्जुआ) हो गया है। अर्थ ही इसकी निर्मम कसौटी है। मनुष्य या मनुष्यता नाम की वस्तु का इसमें अस्तित्व नहीं है। इस बात को लोग अभी खुलकर कबूल नहीं करना चाहते। इस युग के संवेदनशील लेखक अपने समग्र राष्ट्रीय जीवन में व्याप्त इस अधोगति के ही निरुपाय द्रष्टा हैं। इसके विपरीत ऐसे भी लेखक हैं जिनके हृदय का सुर इसकी विषम ताल पर ही सम बैठता है। वे इस अर्थवृत्ति की व्यक्तिकेन्द्रित बर्बरता को ही मनुष्य का एकान्त सत्य मान चुके हैं। वे 'जो है सो ऐसा ही है' के नीरस, कलाहीन चित्रण में व्यस्त हैं, भले ही वह चित्र उनके बहिर्जीवन का हो या अन्तर्जीवन का। किन्तु जिनका अन्तःकरण अभी जन-समाज के दुःख-दर्द के प्रति संवेदनशील है, वे चाहे रवि-शरत् की तरह प्रचलित नैतिक मूल्यों की जर्जरता सिद्ध करके साहित्य और उसके द्वारा समाज-जीवन में अधिक मानवीय मूल्यों की प्रतिष्ठा न कर पायें, लेकिन 'जो अब होने लगा है' की प्रणाली से प्रचलित नैतिक

मूल्यों की भयंकर गिरावट को उघाड़ने का साहस तो कर ही लेते हैं ! 'जो है सो ऐसा ही है' और 'जो अब होने लगा वह यह है' में तात्त्विक भेद है । एक में 'जो है' की खुली अनैतिक स्वीकृति है । दूसरे में 'जो होने लगा है' की प्रच्छन्न किन्तु नैतिक अस्वीकृति और भर्त्सना है । एक में अपने से बाहर के प्रति घोर असवेदना है और अवहेलना का भाव है- जो पाठक के मानवीय विवेक को कुंठित करता है तो दूसरे में समाज जीवन की समस्याओं के प्रति सचेतनता है, जो पाठक के विवेक को जगाती है और उसके अन्तःकरण में इस अधोगति के प्रति ग्लानि और वेदना भर देती है । भट्ट जी के एकांकी इस दूसरी कोटि के हैं ।

इस विवेचन के उपरान्त प्रस्तुत संग्रह के एकांकियों के मर्म तक सरलता से पहुँचा जा सकता है । भारतीय समाज में माता-पिता के प्रति मन्तान का आदर-सम्मान, कर्तव्य-निष्ठा और श्रद्धा-भक्ति का भाव केवल सासारिक लाभ-हानि के हिसाब-किताब के आश्रित नहीं है । इसकी पुनीतता मनुष्य-मनुष्य के बीच के सबसे निकटतम सम्बन्ध के कारण है । परिवार के जीवन में अधिकारों और दायित्वों की शृंखला इस मार्ग ही पीढ़ी-दर पीढ़ी आगे चलती जाती है । लेकिन बुर्जुआ समाज की व्यक्तिवादिता अधिकारों का उपभोग तो करना चाहती है, पर दायित्वों को स्वीकार नहीं करना चाहती । भट्ट जी ने इस मनोवृत्ति का नाटकीय चित्र खींचा है 'बाबू जी' में । बीमार और वयोवृद्ध 'बाबूजी' को, जिन्होंने अपने परिश्रम की कमाई से अपने पुत्रों को पढ़ा-लिखाकर काम से लगाया और परिवार के लिए एक बड़ा-सा मकान बनवाया, पहले तो उनका बड़ा लड़का भोलानाथ अपने प्रिय कमरे से निकाल देता है जिसमें उन्होंने अपने जीवन के अन्तिम दिन काटने चाहे थे, और फिर दूसरा, तीसरा और चौथा लड़का अपनी-अपनी नई गृहस्थियों को जमाने के लिए अधिक स्थान पाने की स्पर्धा में एक कमरे से दूसरे कमरे में, ऊपर से नीचे की मंजिल में और अन्त में घर से बाहर ही खदेड़कर बाहर के आँगन में नीम के नीचे उनकी खाट पहुँचा देते हैं ! अपनी इस अनुश्रुत पितृ-भक्ति का औचित्य सिद्ध करने के लिए भोलानाथ विज्ञान का आश्रय लेता है कि "नीम के पेड़ के नीचे रहना स्वास्थ्य के लिए बड़ा अच्छा है," लेकिन केदार को इतनी पर्दापोशी करने का भी व्यवहार-ज्ञान नहीं है, वह बाबूजी को श्मशान-घाट पहुँचाने की आसन्न समस्या का समाधान सोचता हुआ कहता है, "सब से बड़ा फायदा तो यह है कि उन्हे आगे ले जाने में अब ज्यादा सहूलियत होगी !" भारतीय अन्तःकरण के प्रतीक रामू और चुनिया, घर के नौकर, पिता-पुत्र सम्बन्ध की ऐसी अकृतज्ञ परिणति पर चुपचाप आँसू बहाते हैं ।

सर्व-भक्षिणी अनैतिकता के जाल में फँसकर प्रेम-विवाह पर आधारित दाम्पत्य जीवन भी कैसा भयंकर दुःस्वप्न बन जा सकता है, इसकी क्रूर विकृति का नाटकीय

चित्रण हुआ है 'यह स्वतन्त्रता का युग !' में। बुर्जुआ समाज में एक समुदाय की 'स्वतन्त्रता' अनियन्त्रित और निर्बन्ध होकर दूसरे की 'अ-स्वतन्त्रता' बन जाती है। 'नारी-स्वातन्त्र्य' का वांछित नारा उच्च वर्ग की नारी को एक अवांछित प्रकार का यौन-स्वातन्त्र्य प्रदान करके अपना ही उद्देश्य नष्ट कर लेता है। मुक्त नारी सामाजिक प्राणी नहीं, 'सोसायटी वूमन' (पूँजीवादी भद्र-समाज की महिला) बनने की कामना से उद्दीप्त हो उठती है ! अब रूप का व्यापार परिवार और समाज से बहिष्कृत होकर बाजारू ढंग से नहीं चलता, परिवार और समाज की छाती पर बैठकर और नारी-स्वातन्त्र्य के नाम पर अधिक मनोवैज्ञानिक छद्मरूपों में चलाया जाने लगा है। पर व्यापार तो व्यापार है, वहाँ प्रतियोगिता, विज्ञापन, मिलावट, धोखाधड़ी, भ्रष्टाचार सभी को खुल-खेलने को मौका है। इसलिए, इस कारोबार को चलाने के लिए नित्य नये-नये आकर्षक ढंगों और प्रणालियों का आविष्कार होता रहता है। ब्यूटी-कण्टेस्ट (सौन्दर्य-प्रतियोगिता) इसका सबसे नूतन आविष्कार है, जिसका प्रलोभन एक सुन्दर नारी के लिए तो अनन्त है—यह उच्च वर्गों द्वारा उसके सौन्दर्य की अनिष्टता की स्वीकृति का साधन है। इस प्रतियोगिता में जीतने पर किसी स्त्री को 'सोसायटी' की सीढ़ी पर ऊर्ध्वगमन करने से रोक सकने की शक्ति स्वयं विधाता में भी नहीं है। इस सफलता के लिए और किसी प्रकार की बौद्धिक-सांस्कृतिक उपलब्धि की भी जरूरत नहीं, केवल प्रकृति के दिये हुए रूप का विक्रय करके ही यश, धन और भोग की लिप्ताएँ शान्त की जा सकती हैं। किसी सामाजिक बन्धन और दायित्व, पति-पुत्र के प्रति प्रेम-ममता आदि मानवी भावनाओं को हृदय में प्रश्रय देने की भी जरूरत नहीं है, क्योंकि ये कोमल और पुनीत भावनाएँ बन्धन ही सिद्ध हो सकती हैं। बुर्जुआ समाज में 'नारी-स्वातन्त्र्य' का अभियान अब नारीत्व के इन बन्धनों को भी तोड़कर आगे बढ़ रहा है। प्रोफेसर जयन्त की पत्नी मीना का, भट्ट जी ने, ऐसी ही एक 'मुक्त' नारी के रूप में चरित्र-चित्रण किया है, जो प्रेम की पवित्रता और अपने शिशु की मातृ-वत्सलता को ठुकराकर 'सोसायटी' की मरीचिका के पीछे अपना सर्वस्व लुटाकर दौड़ रही है। पहले तो वह अनेक प्रकार के छल-छद्मों का प्रयोग करती है, लेकिन जब असल बात जयन्त पर प्रकट हो जाती है कि उसके प्रेमियों में कई सेठ हैं, जो उसे रेस-कोर्स, सौन्दर्य-प्रतियोगिता आदि के अखाड़ों में उतारकर अपना मतलब गाँठ रहे हैं, तो वह (मीना) जयन्त के हृदय को अपने वाग्वाणों से छेदती हुई और अपने बीमार शिशु को उसके आसरे छोड़कर एक सेठ के साथ मंसूरी की संर को चली जाती है। एक भरा-पूरा, सुखी परिवार विच्छिन्न हो जाता है, क्योंकि परिवार की निबिड एकान्तता अर्थ की अनैतिकता के आक्रमण के आगे निमिष-मात्र को भी नहीं ठहर पाती। परिवार की इकाई चरमराकर टूट जाती है, और पाठक (दर्शक) के मन में

अमीम वेदना और बुर्जुआ मनोवृत्ति के प्रति क्षोभ और ग्लानि की कटुता भर जाती है।

प्रेम का यहाँ अभिनय नहीं था, किन्तु जहाँ प्रेम का अभिनय है वहाँ भी स्वतन्त्रता के नाम पर दुरंगी नीति, मिथ्याचरण और धोखाधड़ी का ही चलन हो गया है। 'बागें' (सौदा) में भट्ट जी ने बुर्जुआ-प्रेम के अभिनय के पीछे छिपी यथार्थता को उद्घाटित किया है। उच्च वर्ग से एक स्तर नीचे, बुद्धिजीवियों में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की धर्म-ध्वजा फहराकर भारत की जनसंख्या की बढ़ती को रोकने के नाम पर अविवाहित रहने के सकल्प बनते हैं, किन्तु साथ ही गर्भ-निरोध की विधियों का प्रयोग करते हुए एक साथ ही अनेक स्त्रियों या पुरुषों से अनियन्त्रित प्रेमाभिनय तथा यौन-सम्बन्ध आदि भी चलते हैं। मूल-भावना यह है कि उच्छृंखल प्रेम का आनन्द तो भरपूर मिले, लेकिन कोई दायित्व न उठाना पड़े, न जीवन की धारा में कहीं कोई ठहराव या पड़ाव हो। कहीं कोई बाधा-बन्धन न हो। 'बागें' का नायक कैलाश ऐसा ही बुद्धिजीवी है—एक अप्रोजेक्टेड अखबार का सम्पादक। कुन्ती और सरोज से उसका प्रेम एक साथ ही चल रहा है। कुन्ती गर्भवती हो गई है, किन्तु सरोज ने अभी तक प्रेम की गली में पांव ही रखा है। कैलाश यूँ तो विवाह का विरोधी है, लेकिन सरोज को जीतने के लिए वह उससे विवाह का प्रस्ताव करता है। कुछ ऐसी घटनाएँ घटित हो जाती हैं कि कुन्ती को अपने गर्भ का पता चल जाता है, और वह भी कैलाश को विवाह करने के लिए विवश करती है। कैलाश डाक्टर की सहायता से गर्भपात कराने का प्रयत्न करने की सलाह देता है, लेकिन इसी बीच कुन्ती की बात सरोज पर और सरोज की बात कुन्ती पर प्रकट हो जाती है और दोनों इस धोखेबाज और सक्कार कैलाश को अपने हृदय से धिक्कारती हुई चली जाती है, और कैलाश के बाप अपने 'साधु' पुत्र के विवाह की अन्यत्र व्यवस्था करने में लग जाते हैं।

मूर्ख दुनिया की आँखों में धूल भोक्ने का जो नया मजहब चल निकला है, उसका मूल-स्रोत कहाँ है, जहाँ से अनैतिकता का गन्दा नाला बहकर जीवन के हर क्षेत्र को कलुषित बना रहा है—इसका उद्घाटन भट्ट जी ने 'पदों के पीछे' में किया है। यहाँ, जैसा हम पहले कह चुके हैं कि वस्तुतः पदों के पीछे कुछ नहीं हो रहा, स्वार्थ की दानव-लीला कानून की आँख में धूल भोक्कर दिन-दहाड़े अविराम जारी है। सेठ छीतरमल सजातीय सेठों की तरह 'इनकम टैक्स' वालों को धोखा देने के लिए अपनी 'बहियाँ' बदलवाता है, अखबारों में अपने दान-पुण्य की प्रशस्तियाँ छपवाने के लिए परिन्दों का अस्पताल खुलवाता है और कांग्रेसी नेताओं को चन्दे की भारी रकम देकर पुलिस और कानून की पकड़ से मुक्ति पा गरीबों का निर्ममता से शोषण करता है, चोर-बाजार चलाता है और न जाने क्या-क्या करता है, जिससे उसकी तिजोरी में दिन-दूनी-रात-चौगुनी धन-वृद्धि होती जाती है। इस प्रकार भट्ट जी ने स्वतन्त्रता के

युग की बुर्जुआ नैतिकता के अनेक क्रूर पहलुओं को सफल नाटकीय अभिव्यक्ति देकर हिन्दी एकाकी-साहित्य में सामयिक जीवन के सत्य को मार्मिक रूप से उघाड़ कर रख दिया है ।

इन एकाकियों के अतिरिक्त, किन्तु वर्तमान जीवन की एक और समस्या का चित्रण करता हुआ एकाकी 'मायोपिया' भी है, जिसमें उस रोग की भाँकी देखने को मिलती है जो मध्यवर्ग की बुद्धिजीवी स्त्रियों में तेजी से सक्रमण कर रहा है । यह रोग है 'स्पिन्टरहुड' का, अर्थात् व्यक्ति की स्वतन्त्रता के लिए, समाज में नारी की पराधीनता से विद्रोह जताने के लिए आजीवन अविवाहित रहने का सकल्प करके जीवन बिताने का । यहाँ भी मूल में दायित्वों से बचने की प्रवृत्ति है । और इससे भी अधिक इस विद्रोह के आडम्बर और उपक्रम के पीछे धनी पति पाने की लालसा भी है । जब इस कामना की पूर्ति नहीं होती तो विद्रोह की ध्वजा उठाकर अविवाहित जीवन व्यतीत करने का सकल्प ऊँचे स्वर से प्रचारित करना एक फैशन-सा बन गया है । 'मायोपिया' की नायिका प्रो० सुधी ऐसी ही स्त्री है । उसने तारक का प्रेम ठुकरा दिया, क्योंकि उस समय वह साधारण व्यक्ति था, लेकिन जब पन्द्रह सौ रुपये मासिक की नौकरी पाकर उसने अपना नाम से विवाह कर लिया तो अपनी ही भूल पर सुधी का हृदय कचोट उठा और तब इस पीड़ा को दबाना पड़ा अपने अन्तर में पुरुष-द्रोह की अग्नि को और भी भीषण रूप में प्रज्वलित करके । उधर जब सुधी की विद्याथिनी चन्द्रिका ने अपनी सेवा से केशव का हृदय जीत लिया तो उसकी ईर्ष्याग्नि भी भड़क उठी और यह अनुताप भी सुधी के हृदय को जलाने लगा कि उसका दूसरा प्रेमी भी हाथ से छूटा । किन्तु सब वृथा गया—सुधी का प्रेम-निवेदन, आत्मसमर्पण—केवल रह गया उसका बौद्धिक चक्र-जाल और पुरुष-द्रोह का हृदयानल । इस प्रकार के एकांगी, स्वार्थी और व्यक्तिवादी द्रोह की परिणति जीवन की ऐसी विशृङ्खलता में ही हो सकती है, इसका भाव काफी तीव्रता से पाठक (दर्शक) पर प्रकट हो जाता है ।

अन्त में 'ग्रह-दशा' और 'अपनी-अपनी खाट पर'—इन दोनों प्रहसनो का उल्लेख करके इस विवेचन को समाप्त करना चाहिए । दोनों प्रहसन अपने-अपने ढंग के निराले हैं, और हिन्दी एकाकी-साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखते हैं । 'ग्रह-दशा' अत्यन्त मार्मिक प्रहसन है । गिरधारी और रमा को जैसे विधाता ने एक-दूसरे के लिए खूब उपयुक्त सोच-समझकर ही गढ़ा है । दोनों भुलबकड स्वभाव के हैं, तनिक-सी बात पर क्रोध का पारा सातवें आसमान पर चढ़ जाता है । फिर कुछ आगा-पीछा नहीं सूझता । सारा व्यवहार-ज्ञान न जाने कहाँ छू-मन्तर हो जाता है । आवेश में आकर वे अपना ही अहित कर डालते हैं । लेकिन तभी होश आता है और अनुताप से इतने विह्वल हो जाते हैं कि क्रोध में जितना भयंकर अपमान कर सकते हैं;

सुस्थिर होने पर उतनी ही दयनीय अनुनय-विनय भी । ऐसे दम्पति को व्याहनी है अपनी लडकी जो अब सयानी हो गई है । घर में भूँजी भाँग नहीं है, उस पर माता-पिता के व्यवहार-कौशल की यह अवस्था । जहाँ बात चलाते हैं, पक्की होते न होते अपनी ही किसी अकथ्य बात से टूट जाती है । बस ऐसे ही दो पात्रों का बड़ा सजीव और स्वाभाविक चित्रण इस नाटक में हुआ है ।

‘अपनी-अपनी खाट पर’ में वस्तुतः दो ही पात्र हैं—उमाकान्त और रमाकान्त । उमाकान्त की पत्नी भी आती है, लेकिन उसकी भूमिका गौण है, केवल जो बात कह जाती है, उससे इन दोनों मित्रों के विचार-प्रवाह को एक नई गति और दिशा मिल जाती है, जिससे नाटकीय चरम-सीमा तक सहज पहुँचने में योग मिलता है । दोनों मित्र भाँग छानकर अपनी-अपनी खाट पर नशे में चूर पड़े हैं, और दोनों का विचार-प्रवाह विवेक और चेतना का बन्धन तोड़कर उच्छृंखल गति से जगत और जीवन की हर वस्तु पर टीका-टिप्पणी के छोटे उडाता आगे बह चला है । इसमें कहीं पूर्व-विचारित हास-परिहास या व्यंग-विनोद नहीं है, लेकिन चेतना के बन्धन ढीले होने पर विचार-पट पर आई हुई हर वस्तु के विकृत चित्रों के टुकड़ों को जोड़-सँजोकर जो सहज हास का उद्रेक करनेवाला एक सम्पूर्ण चित्र बनाया जा सकता है, वही भट्ट जी ने किया है, और खूब किया है । यूँ तो लगता है कि दोनों मित्र भाँग की भोंक में अनगँल बक रहे हैं, लेकिन उनकी बातें बे-सिर-पैर की ही नहीं हैं, उनके भीतर आजकल के अनेक साहित्यिक प्रवादों और फैशनों की व्यंगपूर्ण आलोचना है । कुल मिलाकर पढ़ने में जो आनन्द आता है, वह पढ़कर या स्टेज पर देखकर ही जाना जा सकता है ।

वर्तमान युग के जीवन-सत्य को मूर्त कलात्मक अभिव्यक्ति देने की समस्या आज कठिनतर होती जा रही है । भट्ट जी इन एकाकियों में इस समस्या का पूर्ण कलात्मक समाधान पा ही चुके हो, ऐसा नहीं कह सकता, लेकिन ठीक दिशा में उन्होंने सफल प्रयोग किये हैं, इतना तो निश्चित रूप से कहा जा सकता है ।

—अक्तूबर १९५३

३२ निशानियाँ

श्री उपेन्द्रनाथ 'अश्क' के संग्रह की अन्तिम कहानी का नाम 'निशानियाँ' है, परन्तु वह इस संग्रह की सर्वश्रेष्ठ कहानी नहीं है। कदाचित् लेखक को यह अभीष्ट भी नहीं था, अन्यथा 'चट्टान', 'नज्जिया', 'नासूर', 'चित्रकार की मौत' या 'पहेली' इन पाँच नामों में से उसे निर्वाचन करना पड़ता और तब सभवतः लेखक संग्रह के नाममात्र से यह प्रकट न कर पाता कि उसके जीवन के दुर्गम मार्गों से प्रवाहित होकर प्रेम का निर्भर अपने पथ में जिन चित्रमय, कोमल-कटु, सुखद-दुखद स्मृतियों के चिन्ह छोड़ गया है, वे इन कहानियों में अंकित हैं। इस दृष्टि से संग्रह का 'निशानियाँ' नाम ही सार्थक है।

विश्व की किसी भी भाषा के कथा-साहित्य में प्रेमाख्यानों की कमी नहीं है। यहाँ तक कि सभ्य-असभ्य जातियों की अलिखित लोक-कथाएँ भी राजकुमार-राजकुमारियों, परीदेश की शाहजादियों या यथार्थ-जीवन के आदर्श-प्रेमियों के सफल-असफल, सुखान्त-दुखान्त आख्यानों का अक्षय भंडार हैं। आदिकाल से स्त्री-पुरुष के परस्पर आकर्षण-विकर्षण की समस्या को अगणित ज्ञात-अज्ञात लेखकों और कलाकारों ने काव्य, कथा या कला के माध्यम से सुलझाने का प्रयत्न किया है। उन्होंने प्रत्येक युग और काल में सभ्यता और संस्कृति के नये नये नैतिक मानों के अनुकूल या प्रतिकूल, कठोर सामाजिक प्रतिबन्धों में जकड़े या भावना की जटिल, दुरूह गुत्थियों में उलझे प्रेमियों को प्रेम के उद्वेलित, चिर-विदग्ध, अध-सागर में निरुपाय और निस्सहाय छोड़कर उनके अदम्य साहस, अगाध अनुराग और अमर आकांक्षा के ज्वलन्त आदर्श स्थापित करने चाहे हैं। प्रेम के ऐसे आदर्श जो प्रत्येक प्रेमी-प्रेमिका के हृदय में साहस, अनुराग और जीवनाकांक्षा की अकलुष, अमद ज्योति जगाते हैं, उनके व्यवहार, उनकी मनुहार और उनके साधारण कार्य-कलाप, वाणी और भंगिमा को एक निसर्ग स्निग्धता, मधुरता और हार्दिकता से प्लावित कर देते हैं। और इस सम्बन्ध को और अधिकाधिक संस्कृत, मानवीय और सुमधुर बनाने के लिए प्रेमियों को प्रेरणा देते हैं।

'अश्क' की प्रेम-कहानियाँ भी इतनी गहरी सवेदनीयता, मर्मस्पर्शी हार्दिकता और सघन मानवीयता से ओतप्रोत हैं। इसी कारण 'माया' और 'रसीली कहानियाँ' जैसी कहानी-पत्रिकाओं में प्रकाशित होने वाली कहानियों की तरह, उनकी कहानियाँ

लोक-प्रिय ढंग की प्रेम-कहानियाँ नहीं हैं। उतनी सस्ती भावुकता, परिस्थितियों और घटनाओं की बंसी चुस्त कलाबाजी कि पाठक हैरान रह जाय या उछल पड़े, ऐसा कुछ उनमें नहीं है। जैनन्द्र, अज्ञेय और यशपाल की तरह 'अशक' की कहानियाँ भी 'लोक-प्रिय' ढंग की न होकर 'साहित्यिक' ही होती हैं। परन्तु अशक की कला और शैली की एक विशेषता है जो अन्यत्र कम मिलती है—वह है भाव और भाषा का असीम समय। जीवन की विषम-से-विषम परिस्थितियों का, जिनमें पड़कर लगता है सारे सुखद स्वप्न छिन्न-भिन्न हो गये हैं और निस्सीम अंधकार निगलने को बढ़ा चला आ रहा है, 'अशक' जिस धैर्य और समय और गहरी मानवीय सहानुभूति के साथ चित्रण करते हैं, वह साधारण लेखक की क्षमता के बाहर की बात है। बहुधा कथा में ऐसी परिस्थितियों की सृष्टि करते ही अन्य लेखकों के पाँव उखड़ जाते हैं, भावनाओं के उद्रेक में वे इतना अधिक बहने लगते हैं कि पाठक पर विपरीत प्रभाव पड़ता है। पाठक उनकी अधीरता और कातरता से क्षुब्ध हो उठता है। परन्तु कलाकार 'अशक' का प्रौढ़ मानस परिस्थितियों की थपेड़ खाकर कातर और भावुक नहीं बनता और न अपने व्यक्तित्व को ही खो बैठता है। किसी भी लेखक के बारे में इतना कह देना, संभवतः बहुत बड़ी बात कह देना है। परन्तु 'अशक' की कहानियों के बारे में इतना भी न कहता, मेरे विचार से, उनके सही मूल्य को न समझता है।

'अशक' की कला की एक और विशेषता है जो इन कहानियों में विशेष रूप से उभरकर सामने आई है। उनमें कथोपकथन विशेष नहीं हैं, घटनाएँ भी बहुत तेजी से नहीं बदलती, परन्तु भरे-पूरे दर्शनीय वातावरण में वेष्टित करके वे जिस भौतिक अथवा मनोवैज्ञानिक अनुभव का चित्रण करते हैं, वह अत्यन्त सजीव हो उठता है। जिन सूक्ष्म और कोमल प्रभावों को संयोजित करते हुए वे पात्रों के चरित्र की आन्तरिक गठन को प्रकाश में लाते जाते हैं तथा साथ ही परिस्थितियों की क्रूरता और विषमता का सघन और मर्मस्पर्शी अनुभव पाठक को कराते जाते हैं और जब ये सारे प्रभाव कथा के अन्त में एक केन्द्र-बिन्दु पर एकाग्र हो जाते हैं तब किसी साधारण-सी घटना, वाक्य या भंगिमा से टकराकर सारी कथा को, पात्रों के सम्पूर्ण चरित्र को, परिस्थिति की समस्त क्रूरता को विद्युत-प्रकाश से आलोकित करके पाठक को निर्भयता से झकझोर देते हैं। निश्चय ही 'अशक' की कहानियों में कठोर जीवन-सत्य और कला का गुफन इतना संतुलित और सामञ्जस्यपूर्ण हुआ है कि पाठक को कहीं विरसता का अनुभव नहीं होता।

उदाहरण के लिए 'चट्टान', 'नज्जिया', 'चित्रकार की मौत' और 'पहेली'—इन कहानियों को लीजिए। इस संग्रह की ये श्रेष्ठ कहानियाँ हैं।

भारत में समाज-सेवा और प्रेम में मौलिक विरोध समझा जाता है, मानो

दोनों परस्पर-विरोधी वृत्तियाँ हों। इसलिए समाज-सेवक को अपने जीवनादर्श के अनुकूल व्यवहार करने के लिए अपनी स्वाभाविक काम-वृत्तियों का दमन करके ब्रह्म-चर्य और अपरिग्रह का जीवन स्वीकार करना पड़ता है। 'चट्टान' की यही समस्या है। इस कहानी का नायक शंकर जो समाज की असमताओं के कटु अनुभव से कामिनी-कंचन की आकांक्षा त्याग करके मन से विरागी बन गया, एक अत्यन्त उदार और त्यागी समाज सेवक मास्टर जी को देश से अविद्या दूर करने के महत्कार्य में सहयोग देने लगता है और उनके उपदेशों पर अक्षरशः चलकर वासनाओं पर काबू पाने के लिए अपने मन और हृदय को चट्टान बना लेना चाहता है। परन्तु मास्टर जी की पत्नी, जो अपने पति की त्याग-भावना के कारण उनके प्रेम और अनुराग से वंचित हो गई है, निरीह शंकर को पाकर अपने निश्छल, स्नेहपूर्ण और उन्मुक्त व्यवहार से उसके मन में उथल-पुथल मचा देती है और शंकर को लगता है कि उसका समस्त सयम, उसकी समस्त साधना का बाँध टूटने ही वाला है। दौड़कर वह मास्टर जी के उपदेशों की शरण में जाता है, पुनः अपनी कामनाओं पर अधिकार पाने के संकल्प को दृढ़ करता है। परन्तु पाठक के मन में एक सन्देह, एक प्रश्न जगा जाता है—जीवन की स्वाभाविक माँग के सामने यह संकल्प कब तक अडिग बना रहेगा ? समाज-सेवी बनने के लिए निर्मम होकर अपने हृदय को चट्टान बना लेना क्या अनिवार्य है ?

'नज्जिया' एक दूसरे ही जीवन-सत्य का उद्घाटन करती है। ईराक में जाकर हसरत नज्जिया नाम की एक नर्तकी से प्रेम करने लगता है। और वह भी अपने को हसरत के हाथों में सौंप देती है। परन्तु चलने के पहले जब हसरत नज्जिया से विवाह का प्रस्ताव करता है और अपने यहाँ की सामाजिक नैतिकता का विचार करके कहता है कि भारत जाकर वह कहेगा कि नज्जिया एक उच्च घराने की कुमारी है तो नज्जिया के स्वाभिमान को गहरी ठेस लगती है। दूसरे दिन उसे नज्जिया का पत्र मिलता है, "तुम्हारे हृदय में भी एक ऊँचे घराने की युवती से विवाह करने की आकांक्षा है। एक नर्तकी के लिए वहाँ कोई स्थान नहीं; तुम भी मेरे रूप से प्रेम करते हो, कला से नहीं; इसलिए विदा।" और वह समाज के आगे हसरत की आत्म-भीरुता के सत्य को उघाड़ देती है कि मर्माहत हसरत को हृदय पर शिला रखकर वापस लौटना पड़ता है।

'नासूर' कहानी समाज के उस वैषम्य का चित्रण करती है जिसके कारण अद्वारदर्शी माता-पिता अपने को नई रीशनी का सिद्ध करने के लिए लड़कियों को साहित्य, संगीत और चित्रकला की उच्च शिक्षा तो देते हैं, पर जब उनकी प्रतिभा प्रस्फुटित होकर अपने चरम विकास के लिए अनुकूल जीवन-सगी की माँग करती है, तो वे उन्हें कल्पना-शून्य रागहीन धनकुबेरो और व्यापारियों के दामन में बाँध देते हैं, जिससे उनकी प्रतिभा का अंकुर सदैव के लिए मुरझा जाता है। नासूर की

सुरजीत एक ऐसी ही अभागी लड़की है जो कलाकार ईश्वर जी से पाँच वर्ष तक चित्रकला सीखकर एक लोहे के व्यापारी के हाथों में सौंप दी जाती है। ईश्वर जी अपना दिल भसोसकर रह जाता है और इस आघात से दोनों के दिलों में जो नासूर पैदा होता है वह अन्दर-बाहर दोनों ओर बढ़ता जाता है और दोनों की प्रतिभा को निर्जीव कर देता है।

‘चित्रकार की भौत’ कहानी प्रेम की सर्जन-शक्ति की चेतना जगाती है। जगत और लालचन्द दोनों राधारानी से प्रेम करते हैं। तीनों कालेज में सहपाठी हैं। जगत दरजे में प्रथम रहता है, इसलिए राधारानी उस पर मुग्ध है। उससे प्रेम करती है। लालचन्द पढ़ाई में चाहे जितना पिछड़ा हो पर उसकी अँगुलियों में गुण है। वह प्रतिभासम्पन्न कलाकार है। इसलिए वह निराश नहीं होता। कला की साधना से राधारानी को चमत्कृत कर देने के लिए वह कालेज छोड़ देता है और अपने स्टूडियो में रम जाता है। प्रेम का प्रतिदान पाने की एक क्षीण आशा ही उससे ऐसे महान् चित्र बनवा लेती है कि उसकी कला की धूम मच जाती है। राधारानी भी उससे कम प्रभावित नहीं होती, और इसी भय से कि लालचन्द के मुकाबले में विद्व-विद्यालय की प्रदर्शनी में उसके चित्र ठहर न सकेंगे, वह प्रदर्शनी में भाग नहीं लेती। उसमें भाग लालचन्द भी नहीं लेता, केवल राधारानी के नाम से अपना बनाया एक चित्र भेज देता है, और राधारानी को प्रथम पुरस्कार मिल जाता है। फिर भी राधारानी की शादी जगत से ही होती है और शादी के अवसर पर जब लालचन्द का बनाया उसका चित्र राधा को मिलता है और वह शादी के वेश में ही जगत को लेकर स्टूडियो में पहुँचती है तो उसे पता लगता है कि अपनी अमर कृतियों को आग में भोकर लालचन्द कम्पार्टमेंटल की तैयारी करने के लिए गाँव जा चुका है। प्रेम की जिस क्षीण आशा ने लालचन्द में कला की सवेदना जगायी थी, राधारानी की शादी से वह आशा मर गयी और उसके साथ ही लालचन्द का कलाकार भी मर गया।

‘पहेली’ में, जो सम्भवतः प्रस्तुत संग्रह की सबसे अच्छी कहानी है, लेखक ने बड़ी क्रूर परिस्थिति का निर्माण करके एक नारी की मन-स्थिति का चित्रण किया है। फिल्म-अभिनेता रामदयाल और उसकी संगीतज्ञ पत्नी उर्मिला में परस्पर अगाध प्रेम था। रामदयाल ने ‘नवयुग’ के महिला-अंक में कहीं पढ़ा कि “पति यदि नारी के शुद्ध प्रेम की अवहेलना करे, उसकी मुहब्बत को ठुकरा दे तो वह अपने प्रेम की तृषा बुझाने के लिए किसी दूसरी चीज़ को ढूँढ़ लेती है।” बस फिर क्या था, अभिनेता का विनोदी मन आगा-पीछा सोचे बिना ही इस कथन की सत्यता का प्रमाण पाने के लिए चंचल हो गया और उसने अपनी पत्नी को ही इस क्रूर प्रयोग का साधन बनाया। वह उर्मिला के प्रति उदासीन रहने लगा। उसके प्रेम की उपेक्षा कर राते बाहर फिल्म-स्टूडियो में

ही गुजारने लगा । उन्ही दिनों सामने की कोठी में कोई एकाकी कुमार अपने जीवन के एकान्त-क्षण बिताने के लिए आकर रहने लगा था । वह अपने अवसादपूर्ण, अरमान-भरे, करुण गानों से उर्मिला के स्नेह-वचित हृदय में नयी आकांक्षाएँ जगाने लगा । पति से ठुकराई गई उर्मिला कुमार से सहृदयता पाकर उसके लिए अधीर हो उठी और जब कुमार ने आकर एक दिन उर्मिला को अपने बाहुपाश में जकड़कर उसे चूम लिया और उर्मिला उठकर भागने को हुई तभी कुमार ने अपनी नकली मूर्छें उतारकर विजय के गर्व से कहा 'देखा, हमारा बहुरूप उम्मी !' तब कुमार के वेष में रामदयाल को देखकर उर्मिला वहाँ एक क्षण को भी न टिक सकी । सीधी भागती हुई ऊपर पहुँची और कुछ देर के बाद चीख सुनकर जब रामदयाल ऊपर गया तो उसने उर्मिला को आग की लपटों में धू-धू जलते पाया । इस क्रूर प्रयोग की बीभत्सता और पुरुष-समाज की हृदयहीनता पर ऐसा तीखा व्यंग कम देखने को मिलता है ।

प्रस्तुत संग्रह में 'अश्क' की वे प्रेम-कहानियाँ भी सप्रहीत हैं जो उन्होंने अपने उठते यौवन के दिनों में लिखी थीं, जैसे 'अमर खोज', 'गारा', 'जादूगरनी', 'वह मेरी मगेतर थी', 'नरक का चुनाव', 'पुण्य का परिणाम', 'मरीचिका', 'बदरी' और 'निशानियाँ' आदि । इन कहानियों में कला और दृष्टिकोण की वह प्रौढ़ता नहीं है जो उन कहानियों में है जिनका उल्लेख मैंने विस्तार से किया है । फिर भी इनकी कला में भी मार्जन और सुथरापन तो मिलता ही है और यथार्थ का, वस्तु-सत्य का सम्मिश्रण भी पर्याप्त है । एक कवि-की-सी भावुकता तो केवल दो-तीन छोटी गद्य-काव्य की शैली में लिखी कहानियों में ही है, अन्यथा शैली गम्भीर और सयत है । पूरे संग्रह को दृष्टि में रखकर इतना कहना अतिशयोक्ति न होगा कि हिन्दी के अन्य समकालीन संग्रहों में 'निशानियाँ' का विशिष्ट स्थान होगा ।

३३ दोआब

‘दोआब’ श्री शमशेरबहादुर सिंह के आलोचनात्मक निबन्धों का संग्रह है।

साहित्य या कला के सिद्धान्तों पर हम-आप सभी एकमत हो सकते हैं, लेकिन किसी भी कलाकृति का जो प्रभाव मेरे मन पर पड़ता है, वही आपके मन पर भी पड़े, ऐसा नहीं होता, क्योंकि प्रत्येक मनुष्य की रुचि को बनाने वाले संस्कार बिल्कुल एक ही नहीं होते। देश-काल का भेद चाहे न हो, लेकिन असंख्य दूसरे सामाजिक-पारिवारिक प्रभाव भिन्न हो सकते हैं और प्रत्येक व्यक्ति की संवेदनशीलता में कुछ-न-कुछ तो मात्रा-भेद होता ही है, जिससे एक ही लेखक या कलाकृति के बारे में लोगों के अपने-अपने निर्णय होते हैं। परन्तु हाली के ‘मुसद्दस’, मैथिलीशरण गुप्त की ‘मातृ-भारती’, सुमित्रानन्दन पन्त की ‘पल्लविनी’ और ‘ग्राम्या’; नरेन्द्र शर्मा के गीत-संग्रह ‘पलाश-वन’; बच्चन की ‘तरंगिनी’; पहाड़ी के कहानी-संग्रह ‘सफर’ और कृष्णचन्द्र के कहानी-संग्रह ‘तिलिस्मे ख्याल’ आदि पुस्तकों और सुभद्राकुमारी चौहान और इकबाल की कविता और उपेन्द्रनाथ ‘अदक’ की कहानियों के बारे में शमशेर बहादुर सिंह ने अपने सूक्ष्म विवेचन के पश्चात् इन निबन्धों में जो मत प्रकट किये हैं, और उनका जो मूल्य आँका है, मुझे ऐसा लगता है कि जैसे लेखक ने मेरे दिल की ही बात निकालकर रख दी हो। संग्रह में ऐसे भी लेख हैं, जिनसे मैं पूर्णतः सहमत नहीं हूँ, और उनका जिक्र मैं आगे करूँगा।

लेकिन सबसे पहले शमशेरबहादुर सिंह की शैली के बारे में कुछ कहना जरूरी है, क्योंकि ‘दोआब’ पढ़कर यही नहीं लगता कि उसका लेखक एक पंती दृष्टि रखने वाला रसज्ञ और मर्मज्ञ आलोचक है बल्कि यह भी पता चलता है कि वह एक सुन्दर शैलीकार भी है, क्योंकि अक्सर विवेचन से अधिक उसकी शैली, पाठक पर गहरा प्रभाव डालती है। इस कारण नहीं कि लेखक उक्ति-चमत्कार, व्यंग्य या वक्रोक्ति का कृत्रिम-प्रयोग करके पाठक को लगातार चौकाता जाता है और उस पर कुछ नये ढंग से नयी बात कहने का रोब जमाता जाता है, चाहे बात में विचार-सामग्री रस्ती-भर न हो, जैसा कि अविर्कांश प्रतीकवादी और प्रयोगवादी करते हैं। ऐसा आदम्बर ‘दोआब’ के लेखक की शैली में नहीं है, यद्यपि वह भी मूलतः एक प्रयोगवादी कवि ही है। ‘दोआब’ के लेखक की शैली की विशेषता यह है कि वह अत्यन्त सूक्ष्म और मार्मिक ढंग से कोमल प्रभावों द्वारा अपनी बात कहता है या विवेचन करता है। उसकी व्यंजना में

ओज, अतिशयोक्ति या भावुकता नहीं है, बल्कि रसज्ञता और भाव-प्रवणता है जिसके कारण प्रत्येक शब्द भाव-सिक्त और अनुभूति की गहराई से निकला हुआ लगता है, और उसके वक्तव्यों में से व्यक्तिगत ईमानदारी झलकती है। किसी लेखक या उसकी कृति का अध्ययन पेश करते समय वह उसके जीवन या उसकी कृति के रचना-काल की उन समसामयिक परिस्थितियों का भी खाका पेश करता जाना है, जिन्होंने प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से उस लेखक के मन पर प्रभाव डाला है। इन परिस्थितियों का अकन भी 'दोआब' का लेखक एक ऐसी सूक्ष्म अन्तर्भेदी समाज-चेतना और हार्दिकता से करता है कि पाठक को उसकी शैली में एक अनूठापन ही नहीं बल्कि परिपूर्णता का अनुभव होता है। एक उदाहरण देना उचित होगा। राष्ट्रीय वसन्त की प्रथम कोकिला 'सुभद्राकुमारी चौहान' के विषय में 'दोआब' के लेखक का कहना है।

“(उनकी) कविताओं की वह भरी-पूरी जिन्दगी सन् उन्नीस-बीस और सन् तीस-इकतीस के उन्नत राष्ट्रीय उठान की जिन्दगी है। उसके बाद की, या आज की नहीं। उसके बाद तो जिन्दगी के मिले-जुले सपने टूटते ही गये। वह जातियों का सामान्य हेल-मेल और आदर्शों की एकता खत्म ही होती गयी ”

“सन् बीस के हिन्दुस्तान को अपनी आँखों के सामने जरा लाइये। फिर भी जीवन में सादगी थी, और अमल में सच्चाई, एक-दूसरे में विश्वास। हाँ, मुट्ठी भर अमन-सभा वाले भी थे तब, और समाज में सरकारी सफेदपोशों की भी कुछ अहमियत थी। महन्तो को तब भी चढ़ावा चढ़ता था, और रिश्वतखोरी भी लोग लेना-देना जानते ही थे। अकाल भी पड़ते थे; और सामन्तों के लिए पतुरियों का बाज़ार भी था ही। मगर तब होली या मोहर्रम के आते ही, या कहीं ज़ोर का हल्ला होते ही, मध्यवर्ग का दिल धुक-धुक नहीं करने लगता था, कि देखो क्या हो। हफ्तों, बल्कि महीनों से किस शौक के साथ त्यौहारों का इन्तज़ार रहता था, हिन्दू-मुसलमान सबको। आखिर मेला तो मेला, जिसमें सब शरीक, और बरस-बरस के त्यौहार, सभी की मुरादों के दिन। फिर क्यों न हिल-मिलकर अच्छी तरह सारे पर्व मनाये जायें .. और फिर उन दिनों के काँग्रेस के जलसे, जिनमें पहली बार, सचमुच 'जागा देश हमारा'—समूचा भारत। देश का पहला, सच्चा, भरा-पूरा राष्ट्रीय उठान, जैसे अलहड जवानी में पहला कदम कोई रखे !”

लेखक ने इससे यह नतीजा निकाला है कि सुभद्राकुमारी चौहान की कविता के स्वर में राष्ट्रीय जीवन की प्रारम्भिक एकता और विश्वास की प्रतिध्वनि है लेखक की शैली में उर्दू-फारसी शब्दों का बहुत प्रयोग है, यह इस उदाहरण से आपको स्पष्ट हो गया होगा। लेकिन 'दोआब' के लेखक की भाषा में उर्दू शब्द हिन्दी-संस्कृत शब्दों के साथ ऐसे घुल-मिलकर बैठ जाते हैं कि उनके अपने लगते हैं और

शैली में एक विशेष मिठास भी भर देते हैं। लेखक का हिन्दी और उर्दू दोनों भाषाओं पर समान अधिकार है, इतना तो स्पष्ट है ही।

‘इस कारण ‘दोआब’ की विशेषता यह है कि इसके कई निबन्धों में लेखक ने उर्दू काव्य और उर्दू के कुछ चोटी के लेखकों की रचनाओं का परिचय हिन्दी-पाठकों को दिया है। मीर, सूरदास, गालिब, इकबाल और जोश की नज़्में सुनकर यो तो कट्टर हिन्दीवादी भी झूम झूम जाते हैं, लेकिन देश में फैली साम्प्रदायिक भावना ने अधिकतर हिन्दी-पाठकों के मन में यह धारणा बँठा दी है कि उर्दू की शायरी में विशेषकर, और उर्दू-साहित्य में आमतौर पर ‘गुलो-बुलबुल’ और ‘इश्को-मुहब्बत’ का ही अतिरजित चित्रण रहता है, जीवन की दूसरी गम्भीर और ठोस समस्याओं की ओर नवाबों और बादशाहों के विलासपूर्ण दरबारों में पली उर्दू कविता का कोई ख़ान नहीं होता। शमशेरबहादुर सिंह ने अपने निबन्ध ‘इम गलत धारणा का खडन करने के उद्देश्य से नहीं लिखे, फिर भी बाबू मंथिलीशरण गुप्त की ‘भारत भारती’ से हाली की ‘मुसद्दस’ की तुलना, इकबाल की कविता में से निकालकर उनके दार्शनिक विचारों, देशभक्ति की भावना और उनके प्रकृति-चित्रण का विवेचन और अन्य उर्दू कवियों और कवयित्रियों की प्रवृत्तियों का अध्ययन तथा कृष्णचन्द्र की प्रारम्भिक कहानियों में से प्राप्त रोगी समाज की भाँकियाँ इस धारणा का खडन करने के लिए पर्याप्त हैं। लेखक ने उर्दू-काव्य के अध्ययन इस उद्देश्य से पेश किये हैं कि हिन्दी-लेखक और कवि अपने सार्वदेशिक दायित्व को पहचानें, उनकी बाणी में वही ओज और सार्वजनीनता आये, जो एक सीमा तक उर्दू-काव्य में मिलती है। इस तथ्य को पाठकों के मन तक पहुँचाने में लेखक सफल हुआ है, इसमें सन्देह नहीं।

यहाँ तक तो लेखक से सम्भवतः सभी पाठक कुछ-न-कुछ सहमत होंगे। लेकिन मुक्त-छन्द और ‘तार-सप्तक’ नाम की पुस्तक में संग्रहीत सात नये कवियों की उन्होंने जो आलोचना की है उससे सम्भवतः सभी पाठक सहमत न हो सकेंगे, मैं भी सहमत नहीं हूँ। क्योंकि हिन्दी में प्रयोगवाद के नाम पर जो कविता इम बीच हुई है उसने सर्वत्र ही हिन्दी-काव्य के लिए नये विकास-पथ प्रशस्त किये हैं—ऐसा नहीं कहा जा सकता। वस्तुतः नयी प्रयोगवादी कविता ‘प्रयोग के लिए प्रयोग’ का रूप धारण करती जा रही है, और उसमें न केवल विशृङ्खलित मानस की भाँकी हमें मिलती है, बल्कि अक्सर विचार-वस्तु इतनी नगण्य होती है कि ऐसी कविताएँ चमत्कारपूर्ण वाग्जाल या दुर्लभ अभिव्यंजना मात्र होकर रह जाती हैं। छायावादी कविता में जो भाव-तन्मयता और विचार-वस्तु थी, वह भी इन कविताओं में साधारणतया नहीं पायी जाती—जिससे उनमें प्रेषणीयता का गुण विरल ही होता है। ऐसी दशा में प्रयोगवादी कविता को ह्रास का सूचक माने या प्रगति का, इसमें साधारण पाठक के मन में

तो अधिक सन्देह नहीं है, वैसे शमशेरबहादुर सिंह ने उसे काव्य का एक सीमा तक स्वस्थ अंग ही माना है। फिर भी लेखक का दृष्टिकोण अत्यन्त संयत है और साहित्य में प्रयोगवाद का इस्तेमाल साहित्यिक प्रतिक्रिया के लिए भी किया जा सकता है—इसके प्रति भी वह सचेत है।

• —अक्तूबर १९५१

प्राचीन भारतीय वेश-भूषा

‘प्राचीन भारतीय वेश-भूषा’ के लेखक हैं, बम्बई के प्रिंस ऑफ़ वेल्स म्यूजियम के डायरेक्टर और प्रसिद्ध पुरातत्त्ववेत्ता डा० मोतीचन्द्र । इस पुस्तक में प्रागैतिहास-काल से लेकर सातवीं शताब्दी (लगभग साढ़े चार हजार वर्ष) तक के प्राचीन भारतवासियों के वेश-भूषा के विकास-क्रम का ‘सूक्ष्मावलोकन’ है ।

प्राचीन भारत का इतिहास आज भी एक रहस्य के आवरण में ढँका हुआ है । न केवल यह कि हमारे विशाल और प्राचीन देश के अनेक अतीत युगों में नाना प्रकार के धर्म, सम्प्रदाय, दर्शन, साहित्य, भाषाएँ, जातियाँ, सभ्यताएँ और सस्कृतियाँ देशी-विदेशी प्रभावों के अन्दर फलती-फूलती और मुरझाती रही हैं कि उसके दीर्घ इतिहास के खंड रूपों को एकत्र करके उसका एक समन्वित और समग्र रूप उपस्थित करना किसी भी इतिहासकार के लिए दुःसाध्य है, बल्कि यह भी एक कठिनाई है कि अभी तक हमारे इतिहास के सहस्रो वर्ष ग्रन्थकार में डूबे हुए हैं । खोजों से प्रमाणरूप में जितनी सामग्री प्राप्य हो सकी है, वह नगण्य है । इसलिए प्राचीन इतिहास के अलग-अलग पहलुओं का अध्ययन करने वाले विद्वानों का कार्य किसी भी रूप में कम कठिन या कम महत्त्व का नहीं है । इस दृष्टि से देखने पर डा० मोतीचन्द्र का यह प्रयास स्तुत्य है जिसके द्वारा उन्होंने केवल प्राचीन महाकाव्यों और उपन्यास ग्रन्थों में आये वर्णनों के आधार पर ही नहीं बल्कि पुरातत्व की खोज से प्राप्त मूर्तियों, स्थापत्य, चित्रों और सिक्कों का आश्रय लेकर प्राचीन भारतीय वेश-भूषा का विकास-क्रम प्रस्तुत किया है । इससे पुस्तक की प्रामाणिकता बढ़ गई है ।

प्राचीन भारत के लोग अध्यात्म और दर्शन की गूढ़ तात्त्विक उधेड़-बुन में पड़े रह कर धर्म और मोक्ष की अमूर्त कल्पनाओं के सहारे ही नहीं जीते थे बल्कि अपने जीवन को पूर्ण बनाने के लिए अर्थ और काम की व्यवस्था में भी पूरे उत्साह से लगते थे, अर्थात् वे ‘जीवन और उसके आधिभौतिक साधनों से भी प्रेम करते थे ।’ विद्वान् लेखक ने भूमिका में इस तथ्य का उल्लेख किया है और पुस्तक से तो यह प्रमाणित है ही ।

यही कारण है कि लोगों की रुचियाँ निरन्तर बदलती रही और उनकी वेश-भूषा में उनके अनुरूप ही परिवर्तन होते रहे । विदेशियों के संसर्ग से भी वेश-भूषा में अक्सर परिवर्तन हुए, कभी-कभी विदेशियों का अनुकरण भी किया गया, लेकिन अन्ततः उनसे उधार ली गई वेश-भूषा भी अपने देश के जलवायु के अनुरूप बदलकर

भारतीय जनता गई। प्राचीन भारतीय वेश-भूषा के विकास-क्रम का यह इतिहास रोचक और सजीव है। यहाँ यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि यह विकास परिवर्तन का सूचक है, उन्नति का सूचक नहीं, क्योंकि किसी युग में यदि कला-कौशल और धन-धान्य अधिक रहा तो उस युग में शृंगार या प्रसाधन की विधियाँ भी अधिक परिमार्जित, सुरुचिपूर्ण और कलात्मक रहें। परन्तु यदि उसके परवर्तीकाल में सामाजिक जीवन विशृंखलित या अ-केन्द्रित हो गया तो उसके साथ ही कला-कौशल और उच्च वर्गों से लेकर सर्वसाधारण तक की रुचियाँ भी हीन और रूढ़ बन गईं। शान्तिपूर्ण युगों और अशान्ति और युद्ध-ग्रस्त युगों की वेश-भूषा में भी ऐसे ही परिवर्तन आते रहे और कभी धर्म का प्रभाव लोगों की वेश-भूषा पर पड़ा तो कभी लोगों की वेश-भूषा से धार्मिक सम्प्रदाय प्रभावित हुए और उनके अनुयायियों ने अधिक साज-शृंगार युक्त वेश-भूषा अपना ली। कहने का तात्पर्य यह कि प्राचीन भारत में भी आज की ही तरह सामाजिक जीवन से लोगों की रुचियाँ प्रभावित और परिवर्तित होती रहती थी और सामाजिक जीवन कालान्तर में लोक-रुचियों से प्रभावित होता रहता था। वेश-भूषा के विकास-माध्यम से लेखक ने प्राचीन सामाजिक जीवन और प्राचीन लोक-रुचि की परस्परिता के सूत्र भी खोज निकाले हैं, और यह लेखक की वैज्ञानिक सूक्ष्म-बुद्धि का प्रमाण है।

लेखक ने इस विकास-क्रम का दस अध्यायों में अंकन किया है। प्रागैतिहासिक युग, अर्थात् मोहेनजोदड़ो और हड़प्पा की पाँच-छह हजार वर्ष पुरानी सभ्यता से शुरू करके लेखक ने वैदिक युग, महाजानपद और शैशुनाग युग, मौर्य, शुंग और शक सात-बाहन काल को लिया है। इसके पश्चात् उन्होंने ईसवी पहली शताब्दी से लेकर तीसरी शताब्दी के आरम्भ तक के साहित्य में वर्णित वेश-भूषा, गंधार, मथुरा और दक्षिण की कला में व्यक्त वेश-भूषा, तीसरी सदी से सातवीं सदी तक के साहित्य में वर्णित भारतीय वेश-भूषा और अन्त में मूर्तियों और चित्रों में व्यक्त गुप्त युग की वेश-भूषा का वर्णन किया है। पुस्तक यहीं समाप्त हो जाती है। परन्तु इससे तो पुस्तक के विषय की व्यापकता का ही कुछ अनुमान किया जा सकता है, उसके अन्दर का विवरण कितना सर्वांगीण और वैविध्यपूर्ण है, और उसमें दिये गये विभिन्न युगों की वेश-भूषा आदि के ४२८ रेखाचित्रों ने इस विवरण को कितना मूर्त और बोध-गम्य बना दिया है, इसका अनुभव तो पुस्तक को पढ़कर ही किया जा सकता है। फिर भी इस सम्बन्ध में दो-तीन बातें कहना उचित होगा।

मोहेनजोदड़ो की सभ्यता के सम्बन्ध में कोई साहित्य उपलब्ध नहीं है, अतः उसकी समाज-व्यवस्था कंसी थी, उसमें वर्ग-विभाजन का रूप क्या था, और उसके अनुसार विभिन्न वर्गों के पहरावे में क्या भेद था, यह सब अनिश्चित है। उनके बस्त्र

भी नाम-मात्र के होते थे। वैदिक सभ्यता से अधिक उन्नत सभ्यता होने पर भी ऐसा लगता है कि अधिकतर लोग नंगे ही रहते थे। लेकिन आर्यों के समय से अर्थात् वैदिक युग से वर्ग-विभाजन का प्रभाव उनकी वेश-भूषा और प्रसाधन में भी परिलक्षित होने लगता है। लेखक ने बड़ी सूक्ष्मता से प्रत्येक युग की वेश-भूषा में आये इस वर्ग-भेद का उल्लेख किया है कि राजा, उच्च वर्ण के लोग, उच्च पदाधिकारी, राज-कर्मचारी, दूत, लेखक, साधू, साध्वियाँ, बच्चे, स्त्रियाँ, नर्तक-नर्तकियाँ, वादक, घुड़सवार, सिपाही, शिकारी, द्वारपाल, राज-भृत्य, दासियाँ, विदूषक, साधारण जन, ग्रामीण और दस्तकार आदि कैसे-कैसे वस्त्र पहनते थे। तात्पर्य यह कि किसी एक युग की वेश-भूषा का यह अर्थ कदापि नहीं कि राजा से लेकर रंक तक एक ही प्रकार के वस्त्र धारण करते थे। इस प्रकार इस पुस्तक को पढ़ने से एक व्यापक 'प्राचीन भारतीय वेश-भूषा' शीर्षक के अन्तर्गत असंख्य प्रकार के वस्त्रों का चल-चित्र-सा हमारी आँखों के आगे भूतिमान हो जाता है, और यह विचार कि यह सब स्वयं हमारे अपने इतिहास की कहानी है, इस महान् अतीत से हमारा सम्बन्ध जोड़कर हमारे मन में एक नया ही आत्मगौरव का भाव जगाता है। हमारा देश कभी भौतिक सस्कृति और कला की उन्नति में इतने ऊँचे शिखरों पर चढ़ा और हमारे पूर्वज कभी जीवन को सुन्दर, अलंकृत और कला-पूर्ण बनाने के लिए इतना प्रयत्न करते थे—यह चेतना हमारे अन्दर कर्म की प्रेरणा जगाता है। यह बात कि राजाओं के वस्त्र रेशमी किम्बाब के होते थे और साधारण जनों के सूती या पेड़ों की छाल के—यह इस चेतना को कुठित नहीं करती; क्योंकि हम जानते हैं कि उस समय समाज वर्ग-व्यवस्था के माध्यम से ही उन्नति कर सकता था और फिर यह सारा कृतिस्व साधारण श्रमजीवी दस्तकारों का ही था। वह सभ्यताएँ और राज-व्यवस्थाएँ मिट गईं जिन्होंने इन सुन्दर वेश-भूषाओं को पैदा किया था, लेकिन उनमें जो कुछ जीवत और सुन्दर था, वह उन युगों की देन के रूप में आज भी सुरक्षित है। प्राचीन भारत से हमारी यही प्राप्ति है, और डा० मोतीचन्द्र ने इस देन का विवरण एक ही पुस्तक में एकत्र करके वास्तव में देश की अपूर्व सेवा की है।

कहा जा सकता है कि लेखक ने विस्तारपूर्वक प्रत्येक युग की रचियों का विश्लेषण करके उनके सामाजिक कारण क्यों नहीं खोजे, अर्थात् क्यों किसी युग में शिरोवस्त्र अत्यन्त भारी-भरकम और अलंकृत होता था और किसी में सूक्ष्म और सादा? देश के विभिन्न भागों में बसने वाले जनपदों की अपनी विशिष्ट सामाजिक परिस्थितियों का उनकी वेशभूषा पर क्या प्रभाव पड़ा, इसका विवेचन भी पुस्तक में नहीं है। परन्तु मैं इन खामियों को लेखक का दोष नहीं मानता, क्योंकि सभवतः इस प्रकार के विशिष्ट अध्ययन के लिए अभी तक पर्याप्त सामग्री प्राप्त नहीं है।